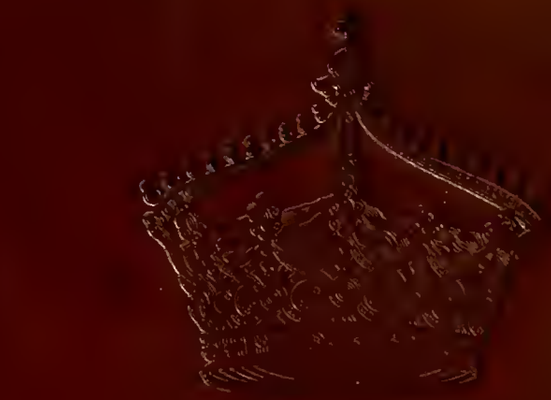
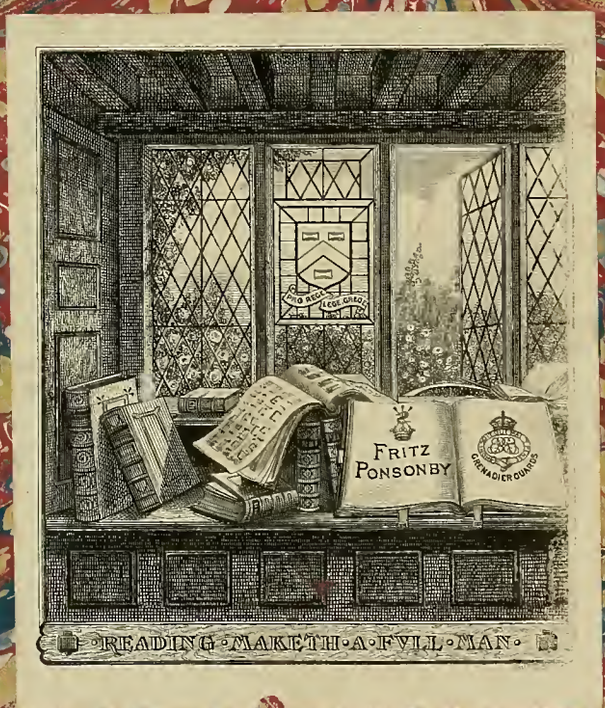
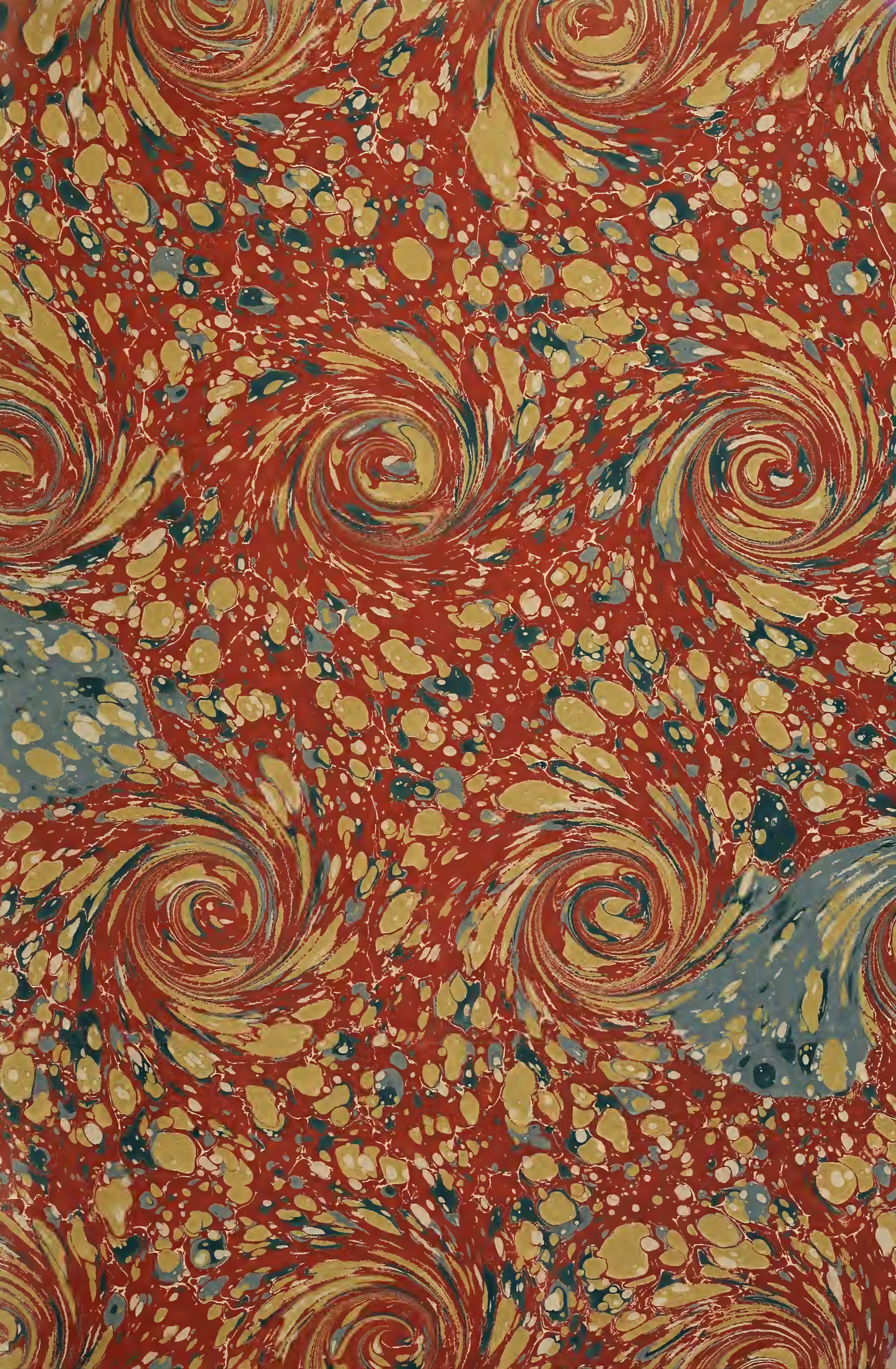



FRITZ
PONSONBY
GRENADIER GUARDS
READING·MAKETH·A·FVLL·MAN·



DIE KUNSTSAMMLUNGEN

IHRER MAJESTÄT

DER KAISERIN UND KÖNIGIN FRIEDRICH

IN SCHLOSS FRIEDRICHSHOF

BERLIN
REICHSDRUCKEREI
1896

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Research Library, The Getty Research Institute

http://archive.org/details/diekunstsammlung00bode

Dafs das Sammeln von Kunſtwerken keineswegs erſt ein Bedürfnifs unſerer Zeit iſt, dafs es ſchon im Alterthum leidenſchaftliche Sammler gab, dafs bei den Chineſen, bei den Aegyptern wie bei den Griechen und Römern zu gewiſſen Zeiten Kunſtſammlungen in ſyſtematiſcher Weiſe ſelbſt von Staatswegen angelegt wurden, dafs auch das Mittelalter ſeine Sammler hatte, und dafs das Sammeln der Kunſtwerke ſeit der Renaiſſance ein Zeichen und Mafsſtab der Cultur geworden iſt: das ſind Thatſachen, die uns mit den Anfangsgründen der Kunſtgeſchichte bekannt gemacht werden. Weniger bekannt und ſchwieriger zu beantworten iſt die Frage,

was und in welcher Weiſe zu den verſchiedenen Zeiten geſammelt worden iſt; ein eingehendes Studium nach dieſer Richtung würde für die Culturgeſchichte wie für die Kunſtgeſchichte manche neue Geſichtspunkte zu Tage fördern. Hier wo wir die ehrenvolle Aufgabe zu erfüllen haben, die künſtleriſche Ausſtattung eines modernen fürſtlichen Hauſes, das aus künſtleriſchem Bedürfniſs entſtanden iſt, zu ſkizziren und über die Sammlungen desſelben eine Ueberſicht zu geben, mag es mir geſtattet ſein, vorweg kurz darauf hinzuweiſen, wie unſer jetziges Kunſtſammeln ſich zu dem der Vergangenheit verhält, wie viel davon alte Tradition und was unſerer Zeit ganz eigen darin iſt.

Das Sammeln von Kunſtwerken beginnt in der neueren Zeit — vom Alterthum braucht hier mit Rückſicht auf eine faſt ausſchlieſslich der nachantiken Zeit gewidmete Sammlung nicht die Rede zu ſein — mit dem Eintritt der Renaiſſance, der »Wiedergeburt des Alterthums«. Mit dem erſten Verſtändniſs für die Antike begann auch die Luſt am Sammeln der Ueberreſte der antiken Kunſt. Schon in der »Protorenaiſſance« zeigen ſich die Anfänge dazu: hatten doch Dante und Petrarca den Grund gelegt; ſeit dem Quattrocento, der eigentlichen Renaiſſance in Italien, wurde das Sammeln von römiſchen Bildwerken, Münzen und Pretioſen, namentlich von Cameen, der Wetteifer der gebildeten Fürſten und der Reichen Italiens. Die Antikenſammlungen von Florenz, Venedig und Rom gehen in ihren Anfängen auf begeiſterte Kunſtfreunde wie Coſimo und Lorenzo de' Medici, Papſt Paul II. und Sixtus IV., Markgraf Ludovico III. von Mantua und ſeine Söhne zurück. Daneben füllten ſich die Schätze derſelben Fürſten und mancher anderer mit dem Gold- und Silberſchmuck, den Prachtgewändern, Gobelins und zahlreichen Ausſtattungsgegenſtänden der gleichzeitigen Kunſt; die erhaltenen Bruchſtücke von Verzeichniſſen der Schatzkammern der Mediceer, der Eſte u. A. beweiſen, welche Reichthümer hier ſchon im Laufe des XV. Jahrhunderts aufgehäuft waren. Aehnliches ſehen wir bei den gröſseren Kirchen, in denen ſchon ſeit dem frühen Mittelalter und namentlich durch die Kreuzzüge Kunſtwerke der verſchiedenſten Zeiten aus religiöſem Sinn und mit Rückſicht auf ihren Werth als Pretioſen aufbewahrt wurden; in Kirchen wie in St. Peter zu Rom, im Dom zu Siena, in San Marco zu Venedig und zahlreichen anderen entſtanden während des XIV. und XV. Jahrhunderts die umfangreichſten, werthvollſten Schatzkammern. Dieſe Schätze waren in ihren feſten Schränken dem Publicum keineswegs ganz unzugänglich; an Feſten, kleineren und gröſseren, wurden ſie theilweiſe oder ganz zur Schau geſtellt: in den Paläſten den Trabanten des Hauſes und den geladenen

Gäſten, in den Kirchen der andächtigen Menge. Auf den Truhenbildern und ähnlichen Decorationsſtücken des XV. Jahrhunderts ſehen wir bei den Darſtellungen von Hochzeiten und anderen Feſten die Tafeln mit Aufſätzen geſchmückt und groſse Buffets voll beſetzt mit Gold- und Silbergefäſsen. In den Kirchen wurden die reichen Altarvorſätze und auf den Altären die Prachtgefäſse und Reliquienbehälter zur Schau geſtellt, die Gewänder, Hoſtienbehälter, Gobelins wurden bei der Meſſe gebraucht und die Schränke der Schatzkammern der Menge gezeigt. Alle anderen Kunſtwerke waren für einen beſtimmten Platz geſchaffen und dienten als ſolche zur Möblirung oder zum Schmuck der Zimmer und Kirchen, zur Ausſtattung der Höfe und Plätze. Wie die Behauſung der begüterten Italiener, wie das Innere der reichen Kirchen mit Bildern, Statuen, mit kleineren Kunſtwerken und künſtleriſchem Mobiliar, im Sinne unſerer Zeit zwar einfach, ja faſt dürftig, aber doch ſtilvoll und prächtig ausgeſtattet waren, davon geben uns die Fresken eines Ghirlandajo, die Decorationsbilder eines Carpaccio, Bellini u. A. eine vollendete Vorſtellung.

Mit dem Anfang des Cinquecento beginnt die Art des Sammelns und der Aufſtellung der Kunſtwerke allmählich nach verſchiedenen Richtungen hin eine andere zu werden. Die Fülle der plaſtiſchen Bildwerke römiſcher und ausnahmsweiſe (beſonders in Venedig) auch griechiſcher Herkunft führte die Päpſte, führte die Mediceer, die Fürſten von Mantua und andere groſse Sammler allmählich zur Aufſtellung derſelben in den Hallen der Paläſte, in Galerien und beſonderen Räumen. Auch der Vorrath an Bildern, die urſprünglich als Decoration beſtimmter Zimmer gemalt waren, wuchs in den Häuſern kunſtſinniger Fürſten mehr und mehr an; mit dem Vorſchreiten und der Erweiterung der Kunſt begann das Sammeln älterer Gemälde, namentlich auch der niederländiſchen Meiſter, der Bilder der van Eycks, des Roger, Memling u. A., die ſich in Italien eines beſonderen Rufes erfreuten. So kam es, daſs auch die Bilder hier oder da ſchon galerieartig, meiſt mit antiken Statuen und Büſten zuſammen zur Aufſtellung kamen.

In dieſe Sammlungen muſsten allmählich auch die kleinen Bildwerke eingereiht werden, wo ſie — wie namentlich in Venedig die kleinen Bronzen — zu den geſuchteſten und häufigſten Kunſtwerken geworden waren. Seit der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts ſuchten nämlich die Reichſten und Vornehmſten Italiens, die damals auch unter die Gebildetſten der Nation zählten, ihre Wohnräume, namentlich ihren Arbeitstiſch mit künſtleriſchen Gebrauchsgegenſtänden auszuſchmücken: die Tintefäſſer, Leuchter,

Lämpchen, Vaſen, Räuchergefäſse, die kleinen Behälter für Wachs, Siegel, Federn u. ſ. f. wurden für die Reichſten von den beſten Bildhauern und Goldſchmieden in koſtbarem Material, für die Menge der Gebildeten in Bronzewiederholungen nach dieſen Originalen gearbeitet. Auch einem anderen Bedürfniſſe derſelben ſuchten dieſe Bronzegieſser, je geſchickter ſie im Guſs und Ciſeliren wurden, nachzukommen: ſie bildeten die berühmteſten Statuen der Antike in kleinen Bronzegüſſen nach, und dadurch geübt, begannen ſie, im Wetteifer mit der Antike, kleine Bronzen eigener Erfindung, Statuen wie Reliefs, zu formen und zu gieſsen, theils zum Schmuck von Gebrauchsgegenſtänden, theils als ſelbſtändige Kunſtwerke zur Aufſtellung auf dem Arbeitstiſch des Mannes, auf dem Toilettentiſch der Dame oder ſonſt als Schmuck des Zimmers. Solche und ähnliche kleine Kunſtwerke, die ſich mit den Jahrzehnten in manchen Häuſern ſehr angehäuft hatten, kamen, da ſie durch modernere oder prächtigere erſetzt wurden, zu dem Beſtande der Schatzkammern und Galerien hinzu und vermehrten die maleriſche Wirkung derſelben.

Unter die erſten und bedeutendſten Sammler in dieſem Sinne zählen die Päpſte Leo X. und Julius II., die gleichzeitigen Herrſcher in Mantua, Urbino, Ferrara, Mailand und, nach der Rückkehr der Mediceer, vor Allem auch in Florenz. Unter ihnen finden wir auch zwei hochgebildete Fürſtenfrauen: die Herzogin Iſabella Gonzaga aus dem kunſtſinnigen Hauſe der Eſte, und die Herzogin von Urbino Eliſabetta Gonzaga, beide unter den Kunſtwerken des Palaſtes in Mantua ausgebildet. Nach der verhängniſsvollen Schlacht von Pavia, der Erſtürmung von Florenz und dem Sacco di Roma wurde die Pflege der Sammlungen in Italien auf längere Zeit empfindlich geſchädigt; doch waren gerade dieſe für Italiens Selbſtändigkeit und Gröſse bejammernswerthen Ereigniſſe die Veranlaſſung, daſs die Fürſten der aufseritalieniſchen Reiche, welche ſich in die Verhältniſſe Italiens miſchten und hier eigene Reiche zu gründen ſuchten, Verſtändniſs für die Kunſt bekamen und zum Theil zu leidenſchaftlichen Sammlern wurden. Wie Franz I. Leonardo nach Frankreich zog und ſeine Sammlungen der Grund zu den Weltſammlungen des Louvre geworden ſind, ſo ſuchte Heinrich VIII. von England hervorragende Künſtler um ſich zu verſammeln; Carl V. knüpfte directe Beziehungen zu den italieniſchen Künſtlern Italiens, namentlich Venedigs; und in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts ſehen wir in ſeinem Sohn Philipp und Kaiſer Rudolf II. leidenſchaftliche Sammler entſtehen, denen ihre Kunſtwerke die genuſsreichſte Erholung von den Staatsgeſchäften waren.

Die Ausſtattung der Schlöſſer in muſeumsartiger Weiſe, namentlich beſtimmter Lieblingsſitze dieſer und anderer Fürſten und Vornehmen, war durch die Zahl der Kunſtwerke der verſchiedenſten Art und zum Theil von groſsem Umfange unumgänglich; ſie wird uns durch die Beſchreibung der Inventare einer Reihe ſolcher Schlöſſer bezeugt und näher illuſtrirt. Sammlungen und Muſeen in unſerem modernen Sinne, die ausſchlieſslich zur Aufſtellung der Kunſtwerke beſtimmt waren, treten aber erſt im XVII. Jahrhundert auf; zunächſt vornehmlich im Norden. Ein niederländiſcher Künſtler, der groſse Meiſter der vlämiſchen Malerſchule Peter Paul Rubens, war für die Vergröſserung verſchiedener der bedeutendſten europäiſchen Sammlungen nicht nur durch ſeine eigenen Schöpfungen, ſondern als Förderer des künſtleriſchen Sinnes und als Vermittler bei Ankäufen hervorragend thätig, namentlich für Carl I. von England und Philipp IV. von Spanien. Zugleich war er ſelbſt ein eifriger Sammler und einer der Erſten, die (in ſeinem Kunſtpavillon) eigene Räume für Sammlungen erbauten, dieſelben mit beſonderem Licht verſahen und zu monumentaler Wirkung zu bringen ſuchten. In Paris gab er, durch die Aufſtellung der Luxembourg-Galerie, in London und in Madrid durch ſeinen Rath und durch die Aufſtellung ſeiner eigenen groſsen Decorationsbilder die Anregung zu einer groſs gehaltenen, monumentalen Aufſtellung der Kunſtwerke in modernem Muſeumsſtile. Das groſsartigſte Beiſpiel im Sammeln gab damals England: eifrigere und glücklichere Sammler wie Lord Arundel, wie der Herzog von Buckingham und der künſtleriſch auſserordentlich begabte Carl I. ſelbſt hat es kaum gegeben; die von ihnen aufgeſpeicherten Schätze, welche durch die Revolution in alle Welt zerſtreut wurden, bilden heute noch den Kern der engliſchen Sammlungen; aus ihnen bereicherten ſich zugleich jüngere Sammler, wie vor Allem Philipp IV. von Spanien und der Erzherzog Leopold von Oeſterreich, die ſchon früher aus dem künſtleriſchen Nachlaſs von Rubens das Beſte ausgewählt hatten. Damals begannen auch Frankreichs Herrſcher und groſse Staatsmänner, zuerſt wieder ſeit Franz I., für Kunſt ſich zu erwärmen und am Sammeln ſich zu betheiligen: Ludwig XIII., Richelieu, der deutſche Bankier Jabach in Paris, deſſen groſse Sammlungen Mazarin für den Staat erwarb, ſchlieſslich Ludwig XIV. ſelbſt haben nicht nur eine nationale Kunſt und ein groſsartiges nationales Handwerk geſchaffen, ſondern die Schätze des Louvre weſentlich bereichert. Der Louvre in Paris, Hampton Court und Whitehall in England, der Vatican, die Uffizien in Florenz, die Sammlungen in Prag und in Schloſs Ambras, das Museo del Prado in Madrid ſind auf dieſe Weiſe weſentlich im Laufe des

XVII. Jahrhunderts durch Vereinigung der Kunſtſchätze der gröſsten Fürſtenfamilien entſtanden und erhielten, namentlich aus Italien, unter der Ungunſt der dortigen politiſchen Verhältniſſe fortwährend Bereicherungen.

In demſelben groſsen Stile, wie hundert Jahre vor ihnen Carl I. und ſeine Granden, ſammelten in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts noch der Herzog von Marlborough, der Duke of Devonſhire, Sir Robert Walpole und andere engliſche Groſsgrundbeſitzer. Mit ihnen traten die Sammler in Frankreich erſt gegen die Mitte des Jahrhunderts in Concurrenz; aber keine dieſer, oft mit groſsem Geſchmack und bedeutenden Koſten angelegten Sammlungen blieb lange in derſelben Familie. Verſteigerungen wie die von Julienne, Duc de Choiſeul, Blondel de Gagny, Prince de Conti, Randon de Boiſſet, Poullain, Praslin u. A. geben Zeugniſs davon. Ihre reichen Schätze, namentlich von niederländiſchen Meiſtern, kamen zum Theil in engliſchen Privatbeſitz, zum gröſseren Theil wurden ſie für den Louvre oder von kunſtſinnigen Fürſten aufgekauft. Zu den eifrigſten Käufern zählten Auguſt der Starke von Sachſen, die Heſſiſchen Kurfürſten, die Kaiſerin Catharina und Friedrich der Groſse, der die Kunſtwerke in erſter Linie zum Schmuck ſeiner Schloſsbauten verwendete und daneben in Sansſouci eine beſondere Galerie ſchuf. Die groſsen öffentlichen Galerien und Antikenſammlungen Europas, wenige ausgenommen, waren Ende vorigen Jahrhunderts ſchon ihrem Hauptbeſtandtheil nach vorhanden.

Neben dieſem Sammeln im groſsen Stile hatte ſich ſeit dem XVII. Jahrhundert, namentlich in weiteren Schichten des wohlhabenden Bürgerthums, ein Sammeln im Kleinen und für kleine Räume entwickelt. Daraus entſtanden die ſogenannten Kunſt- und Raritätencabinette, in denen neben Bildern und Büſten oder Abgüſſen danach Kupferſtiche und Zeichnungen ſowie allerlei Werke der Kleinkunſt, Holz- und Elfenbeinſchnitzereien, Schmuckſachen, abſonderliche Perlen und Curioſitäten in Steinen nebſt allerlei Schnurrpfeifereien: Wurzel- und Fratzenformen, phantaſtiſche Fiſchſkelette, Muſcheln, groſse bunte Schmetterlinge und dergl. ihren Platz fanden. Solche Kunſtcabinette ſind uns in einer Reihe von Gemälden der niederländiſchen Schule, von Jan Breughel, F. Franken und D. Teniers und auch durch einige ſpätere deutſche Maler im Bilde erhalten. Je mehr darin die »Raritäten« Ueberhand nahmen, deſto ungünſtiger war die Wirkung der Räume, in denen die Sachen, meiſt eng geſtopft, aufgeſtellt waren, und deſto mehr trat die Rückſicht auf den künſtleriſchen Werth zurück. Einzelne fürſtliche Kunſtcabinette und Kupferſtichſammlungen, voran die des Oeſterreichiſchen

Kaiſerhauſes, die von Caſſel, Braunſchweig, Gotha, Dresden u. a., deren Schätze auf die Anſchaffungen der früheren Jahrhunderte zurückgingen, ſchloſſen ſich würdig jenen Kunſtmuſeen an; aber was, zumal bei uns in Deutſchland, unter den ärmlichen und armſeligen Verhältniſſen, die ſich aus den Verheerungen des dreiſsigjährigen Krieges herausbildeten, geſammelt wurde, hatte nur ausnahmsweiſe einen wirklich künſtleriſchen Charakter. Die meiſten dieſer Cabinette, namentlich ſolche in Privathänden, waren mehr oder weniger Rumpelkammern, wenn ſich auch gelegentlich das eine oder andere gute oder ſelbſt ausgezeichnete Stück darunter verirrte.

Die franzöſiſche Revolution und ihr Abſchluſs im Kaiſerreich brachten eine groſse Umwälzung auch im Kunſtbeſitz und in den Sammlungen mit ſich. Die Revolution hatte in Frankreich allen groſsen Privatſammlungen ein Ende gemacht, und ihre Wirkungen dehnten ſich auch auf die Galerien auſserhalb Frankreichs, namentlich auf die niederländiſchen und italieniſchen aus; dieſe wie jene gingen zumeiſt nach England, wo allein die Mittel auch für die Kunſt noch vorhanden waren. Während die Kirchen und Schlöſſer beraubt und ihr bildneriſcher Schmuck zertrümmert oder verbrannt wurde, entgingen zum Glück die öffentlichen Sammlungen Frankreichs zumeiſt der Plünderung. Nachdem die Sturmfluth ſich gelegt hatte, begann mit der Rückkehr geordneter Staatsformen und dem Vordringen der Republik nach auſsen ein reger Eifer in einer ganz eigenen Art des Kunſtſammelns: während Anfangs ein ſchlichter Auguſtinermönch aus den rauchenden Kirchen alle Reſte, namentlich der Bildwerke, zu retten geſucht hatte, die im Musée français (leider nur auf kurze Zeit) vereinigt wurden, lieſs Napoleon nach jedem ſeiner Kriege in den beſiegten Staaten eine ganz ſyſtematiſche Ausleſe unter den hervorragenden Kunſtwerken machen, die in dem erweiterten Louvre vereinigt wurden. Zum erſten — und hoffentlich auch zum letzten — Mal bot ſich im Louvre ein Weltmuſeum, eine Vereinigung der Kunſtſchätze aller Zeiten und Länder, ſoweit ſie erreichbar und transportirbar geweſen waren; ein Muſeum von ganz eigenthümlicher Wirkung: koloſſal in ſeiner Ausdehnung, voll der herrlichſten Schätze, aufgeſtellt in koloſſalen Räumen mit Wänden und Säulen von prächtigſtem Marmor, aber kalt und unbehaglich in der Ausſtattung, verwirrend und erdrückend durch die Maſſe der Gegenſtände und den Maſsſtab der Räume — in ſeiner Art ein Abbild des erſten Kaiſerreichs, das noch heute die Wirkung der Louvre-Sammlungen auf's Empfindlichſte beeinträchtigt.

Mit dem Zuſammenbruch des Kaiſerreichs verſchwand auch dieſes Weltmuſeum, wenn auch der Louvre dank der Gleichgültigkeit einzelner

Staaten, namentlich Oeſterreichs, den Beutezügen Napoleon's noch heute eine beträchtliche Zahl ſeiner Meiſterwerke verdankt. Dieſe gewaltſame Umwälzung hatte für die Kunſt die günſtige Wirkung, daſs ſie den Völkern den Werth und die Bedeutung ihrer Kunſtwerke zur Erkenntniſs brachte; und da die Revolution mit der lebenden Kunſt faſt überall ein Ende gemacht hatte, und die Anfänge einer neuen, der modernen Kunſt, noch dürftige und ſchwache waren, ſo bethätigte ſich jetzt der Sinn für die Kunſt vor Allem im Zuſammenbringen der Werke vergangener Zeiten. Was aus Frankreich zurückkam: die Schätze aus den aufgehobenen Klöſtern, aus zahlreichen Kirchen und fürſtlichen Schlöſſern, wurde jetzt nur ſelten an ſeinen alten Platz wieder zurückgeführt, ſondern, nach dem Vorbilde Napoleon's, in Muſeen vereinigt und der allgemeinen Beſichtigung eröffnet; die Kunſtwerke wurden Staatseigenthum, während ſie bis dahin faſt ausnahmslos Privateigenthum der Fürſten oder der Kirchen und nur ausnahmsweiſe oder ungenügend zugänglich geweſen waren. In Italien ſind damals die zahlreichen Sammlungen der Akademien, die Athenäen und Pinakotheken entſtanden; in Deutſchland ergriffen zumeiſt die Fürſten, nach dem hochherzigen Vorgange König Friedrich Wilhelm's III., die Initiative, indem ſie ihre Hausſchätze der öffentlichen Beſichtigung freigaben und ſie in eigenen Bauten unterbrachten. Das Alte Muſeum in Berlin, die groſsartigen Schöpfungen König Ludwig's I. in München, die Galerien in Braunſchweig, Gotha, Darmſtadt, Karlsruhe u. ſ. f. verdanken dieſer Zeit ihre Entſtehung, und nach ihrem Vorbild wurden in den Reichsſtädten aus dem Kunſtſinn und der Opferwilligkeit der Privaten ähnliche Muſeen geſchaffen, unter denen das Städel'ſche Kunſtinſtitut lange als eine Muſteranſtalt obenan geſtanden hat. Derſelben Strömung verdankte zu gleicher Zeit auch England die Gründung ſeiner Muſeen: das British Museum und die National Gallery ſind, ohne Betheiligung der fürſtlichen Schätze, nur aus ſtaatlichen Mitteln und durch Schenkungen im Laufe von kaum mehr als einem halben Jahrhundert jedes in ſeiner Art die beſte Sammlung der Welt geworden. Daneben war in England die rege Sammelluſt in Privatkreiſen, die dort ſchon ſeit dem Anfang des XVIII. Jahrhunderts zahlreiche Privatſammlungen hatte entſtehen laſſen, womöglich noch geſteigert; unter den ungünſtigen finanziellen Verhältniſſen, welche die Revolution (während der u. A. die Galerie des Duc d'Orléans in London zum Verkauf kam) und die Napoleoniſche Zeit namentlich in den alten Kunſtländern geſchaffen hatte, und welche ſich ein paar Jahrzehnte ſpäter in Folge der Revolution von 1848 wiederholten, gelang es den reichen Sammlern, voran dem König Georg IV., der

ſeiner nächſten Umgebung ſeinen gewählten künſtleriſchen Geſchmack mitzutheilen verſtand, die groſse Mehrzahl der bedeutenden Bilder, Zeichnungen und theilweiſe auch Sculpturen, die noch käuflich waren, aus Italien, Spanien, Frankreich und den Niederlanden in ihren Schlöſſern zu vereinigen.

Dieſes Sammeln während der erſten Hälfte unſeres Jahrhunderts beſchränkte ſich im Weſentlichen auf die groſse Kunſt: Malerei und Plaſtik, ſowie auf die vervielfältigenden Künſte; nur nebenbei wurden Werke des Kunſtgewerbes, und zwar vorwiegend als Ausſtattungsgegenſtände, geſammelt. Freilich iſt, namentlich von einzelnen engliſchen Sammlern, wie vom Lord Hamilton, während der franzöſiſchen Revolution eine Reihe der herrlichſten franzöſiſchen Möbel und Porzellane geſammelt worden; aber es geſchah in erſter Linie aus Intereſſe und als Erinnerung an die unglückliche Königsfamilie, nicht aus Kunſtintereſſe. Erſt mit dem erwachenden Verſtändniſs der künſtleriſchen Bedeutung, die auch in dem kleinſten Möbel und Geräth der vergangenen Zeiten meiſt zum Ausdruck kommt, und in der Erkenntniſs des Einfluſſes, der durch die Vertiefung in die Form und Behandlung dieſer Gegenſtände auf die Hebung des modernen, in Stilloſigkeit und techniſchem Unvermögen verkommenen Kunſtgewerbes ausgeübt werden könne, entſtanden um die Mitte dieſes Jahrhunderts auch die erſten eigentlichen Sammlungen kunſtgewerblicher Gegenſtände. Auch hier war Englands Vorgang entſcheidend: unter dem Protectorat und nach den Intentionen des unvergeſslichen Prinz-Gemahls wurde das Kensington Museum gegründet, das nach wenigen Jahrzehnten ſich für alle Zeiten in ſeiner Art den erſten Platz durch die Fülle der hervorragendſten Kunſtwerke geſichert hat und deſſen Schulen unter dieſen Vorbildern das Kunſtgewerbe Englands in eigenthümlicher Weiſe anzuregen und auszubilden verſtanden. Wien, ſpäter München, Berlin und Hamburg wie verſchiedene kleinere Städte in Deutſchland ſind dieſem Beiſpiele gefolgt, mit mehr oder weniger glücklichem Erfolge für die Ausbildung eines nationalen Gewerbes.

Die faſt ausſchlieſslich hiſtoriſche Art des Sammelns, welche dieſer Zeit eigenthümlich war, hatte dahin geführt, daſs man in dem einſeitigen Wunſche nach dem Erwerben eine ſchematiſche Aufſpeicherung und gegenſtändliche Anordnung, wie bei naturwiſſenſchaftlichen Sammlungen (gelegentlich geſchah dies ſogar in Bildergalerien), ſtatt einer geſchmackvollen Aufſtellung nach künſtleriſchen Geſichtspunkten gewählt hatte. Auch hatte man nur zu häufig ſich mit zahlreichen Stücken mittlerer Güte begnügt, während gerade im Kunſthandwerk nur das Beſte wirkliche Be-

deutung hat. In erſterer Beziehung iſt ſelbſt das Kensington Museum noch heute ein faſt unentwirrbares, unbehagliches Labyrinth; in letzterer Beziehung haben namentlich verſchiedene unſerer deutſchen Muſeen aus falſcher Sparſamkeit geſündigt. In den Galerien, den öffentlichen wie den privaten, waren Rückſichten auf den Geſchmack oder auf die Güte der Kunſtwerke bei der Aufſtellung faſt noch weniger zur Geltung gekommen; man begnügte ſich damit, die Wände bis oben hin mit den Bildern, gerade wie ſie paſsten und kamen, im günſtigſten Falle nach der hiſtoriſchen Zuſammengehörigkeit zu behängen. In den Privatſammlungen, namentlich in den deutſchen, waren ſelbſt die werthvollſten Gegenſtände innerhalb der geſchmackloſeſten, einfachſten modernen Zimmereinrichtung ſo untergebracht, daſs die Räume mehr einer Polterkammer als einer Kunſtſammlung gleich ſahen. Ein Wandel iſt hier erſt ſeit kaum zwei Jahrzehnten und nur in einer beſchränkten Zahl von Sammlungen eingetreten. Der Anſtoſs dazu iſt nicht von den öffentlichen Anſtalten, ſondern von einer kleinen Zahl reicher franzöſiſcher Privatſammler ausgegangen, die ihre Häuſer im Stil Louis XVI., Louis XV., Louis XIV. oder Henry II. ſtilgemäſs mit alten Möbeln, Kaminen und Gobelins einzurichten und mit Kunſtwerken aus der Zeit auszuſtatten ſuchten. Behagliche Wohnräume und prächtige Empfangsräume, wie man ſie wünſchte, vertrugen nur eine kleine Zahl ganz gewählter Kunſtwerke, deren Aufſtellung bis auf die gleichzeitigen Rahmen und Sockel, deren geſchmackvolle Anbringung an den Wänden mit der gröſsten Sorgfalt durchgeführt wurde. Für die paſſende Einrahmung eines Kunſtwerkes, für die Ausſtattung eines Schreibtiſches mit künſtleriſch vollendeten Schreibutenſilien der Zeit, für die Ausſtattung des Kamins in der gleichen Weiſe haben Sammler wie der Marquis of Hertford, wie Adolphe Rothſchild und die jüngere Generation dieſer Familie nebſt den ihnen ſich anſchlieſsenden Sammlern gelegentlich ebenſo viel oder mehr ausgegeben wie für die Kunſtwerke ſelbſt. Dadurch haben ſie erreicht, daſs die Räume einen je nach der Abſicht wohnlichen oder ſtattlichen, regelmäſsig harmoniſchen Eindruck machen, und daſs die einzelnen Kunſtwerke darin eine Wirkung hervorbringen, die der vom Künſtler beabſichtigten möglichſt nahe kommt.

Für Muſeen iſt eine ähnliche Anordnung und Aufſtellung bisher noch kaum verſucht worden. Und doch ſollte eine harmoniſche Vertheilung der Räume, eine geſchmackvolle Decoration derſelben und eine Aufſtellung der Kunſtwerke in einer Art, daſs jedes derſelben zu möglichſt günſtiger Wirkung kommt und dabei der Raum als Ganzes doch einen monumentalen Eindruck macht, ein Erforderniſs für jedes gröſsere Muſeum ſein; eine

intime zimmerartige Aufſtellung iſt dagegen nur für gewiſſe Sammlungen und auch für dieſe nur theilweiſe anwendbar. In erſter Linie für die Kunſtgewerbe-Muſeen, die ja ganz beſonders in der Einrichtung von Zimmern mit einfachen, aber beſonders gut gearbeiteten Möbeln und anderen Ausſtattungsſtücken der Zeit Vorbild und Anregung für unſer modernes Kunſtgewerbe geben ſollen; in eingeſchränkter Weiſe aber auch für die Sammlungen der Malerei und Plaſtik, in denen die Meiſterwerke jeder Epoche gemiſcht und ſparſam in beſonderen, durch wenige hervorragende Möbel und Gobelins der Zeit ausgeſtatteten Räumen zu einer der urſprünglichen Abſicht nahekommenden vortheilhaften und zugleich monumentalen Wirkung kommen könnten.

Dieſe Grundſätze hat Ihre Majeſtät die Kaiſerin und Königin Friedrich, unter den Eindrücken der Beſtrebungen Ihres Hochſeligen Vaters aufgewachſen, ſchon 1883 bei der Feier der ſilbernen Hochzeit mit Ihrem unvergeſslichen Gemahl, dem Protector der Berliner Muſeen, ausgeſprochen, als zuerſt der Plan der Erweiterung der Königlichen Muſeen auftauchte. Da dieſe Worte, die wir damals als Einleitung dem Katalog der Ausſtellung alter Kunſtwerke in der Königlichen Akademie vorausſtellen durften, zugleich die Grundſätze enthalten, nach denen die Hohe Frau die eigenen Sammlungen zuſammengebracht und jetzt in Friedrichshof aufgeſtellt hat, ſo finden ſie hier als Eingang zur Beſchreibung dieſer Sammlungen ihren paſſendſten Platz.

»Die Frage der Erweiterung der Königlichen Muſeen und der eingreifenden und koſtſpieligen Veränderungen, die getroffen werden ſollen, regt unwillkürlich den Gedanken an, wie die ſchönen Sammlungen nicht nur am praktiſchſten und überſichtlichſten, ſondern auch am ſchönſten aufgeſtellt werden können.

»Bisher ſcheint man in den Aufſtellungen von Kunſtſammlungen innerhalb von Muſeen immer nur den Standpunkt der Wiſſenſchaft zur Richtſchnur genommen zu haben. Die ſtrenge Claſſificirung, die Trennung der bildenden Künſte iſt immer aufrecht erhalten worden. Dies ſcheint doch für das unendlich werthvolle Kunſtmaterial ein etwas einſeitiger Standpunkt. Statuen und Bilder ſind etwas anderes, als die Gegenſtände eines Naturaliencabinets. Sollen unſere Muſeen groſse Bildungsſchulen für das Publicum ſein, ſo können ſie in zweifacher Weiſe bildend und civiliſirend wirken: einmal durch die gebotene Möglichkeit zu eingehendem Studium, und zweitens durch die Darſtellung des wahrhaft Schönen in möglichſter Vollkommenheit. Daher will es ſcheinen, als ob die koſtbaren

Originale, von Meiſterhand geſchaffen, ihren Zweck, durch ihre Schönheit zu wirken, nicht erfüllen, wenn ſie bloſs als Nummer in der Sammlung oder Exemplar dieſer oder jener Schule, dieſes oder jenes Meiſters aufgeſtellt ſind. Erreichen, daſs ſie ihrem Werthe nach, im Sinne des Künſtlers, der ſie geſchaffen hat, in möglichſt ſchöner Umgebung und Beleuchtung auf den Beſchauer wirken, heiſst erſt wahren Nutzen aus ihrem Beſitz ziehen. Man bedauert oft geradezu, Kunſtwerke, die man früher in Paläſten und Kirchen gekannt hat, nun in den Galerien nüchtern fortgeſtellt oder in Reihen an der Wand geordnet zu ſehen, während ſie als Schmuck eines ſchönen Raumes prangen und auf uns wirken ſollten durch ihre Schönheit, die nun in der Maſſe verborgen wird. Aehnlich ergeht es den Altären, Bildern und Grabdenkmälern, welche, aus den Kirchen entfernt, einen bis zur Unkenntlichkeit verminderten Eindruck in den Sälen eines Muſeums machen, die häufig mehr oder minder den Räumen eines Hoſpitals nicht unähnlich ſind.

»Was macht den Beſuch eines Muſeums für Laien ſo unendlich ermüdend und warum verwirren ſich in der Erinnerung die Eindrücke des Geſehenen ſo ſtörend bei dem nach Kunſtgenuſs durſtenden Beſucher? Weil die Maſſe des zu Betrachtenden ſo auf einander gehäuft, als Ganzes ſo wenig ſchön iſt, daſs man gezwungen iſt, ſehr ſcharf zu ſehen, um all die Schönheiten der einzelnen Kunſtwerke recht gewahr zu werden; eine Arbeit, die nur dem ſehr geübten Auge gut gelingt. So gehen wir an einer Menge der herrlichſten Dinge allzu raſch vorbei, weil man den Wald vor Bäumen nicht mehr ſieht.

»Kann aber einer nationalen Baukunſt eine ſchönere und ſympathiſchere Aufgabe werden, als die herrlichen Kunſtwerke vergangener Zeiten richtig zur Geltung zu bringen? Sollen denn die Muſeen nur Speicher ſein, worin die Schätze weggeſtellt ſind, die man mit ſo ungeheuren Koſten, groſser Mühe, Geſchick und Wiſſen geſammelt hat? Sollte man nicht ebenſo glücklich aufſtellen als ſammeln können im Sinne der ausübenden Künſtler, die ihren Rath ja im Intereſſe der älteren Kunſt gewiſs gern gewähren werden? Ein grauer Stuck- oder Steinraum, angefüllt mit häſslichen Poſtamenten und grauen Statuen, iſt für Niemand ein erfreulicher Anblick. Ein groſser viereckiger Raum mit kleinen, noch ſo werthvollen Bildchen bis zur Decke tapeziert, iſt nicht ſchön und macht keinen Eindruck. Es darf nicht verkannt werden, wie viel ſchon nach dieſer Richtung hin geſchehen iſt, es iſt aber noch lange nicht genug. Könnte man nicht ein herrliches und harmoniſches Ganzes herſtellen, wenn man Statuen und Bilder, Büſten,

Reliefs in ſchönen Räumen zuſammenſtellte, in welchen auch geſchmackvolle Vitrinen zur Aufnahme von Medaillen, Gemmen etc. ihren Platz fänden?

»Würden nicht die Raphael'ſchen Wandtapeten mit einigen Hauptſtücken der Renaiſſance-Sculptur und vielleicht einem echten alten Plafond und einigen vornehmen Möbeln einen herrlichen Eindruck machen und pietätsvoller aufgehoben ſein, als in ihrer jetzigen Stellung?

»Das Kupferſtichcabinet müſste freilich für ſich bleiben, und auch die Gips-Sammlungen möge man als Material zum Studium der Kunſtgeſchichte behandeln und ſo vollſtändig als möglich machen. Nur an ihren Lehrzweck denkend, mag man ſie ſo ſtreng als möglich claſſificiren, damit das Publicum an ihnen, wie an Photographien, einen Ueberblick über die Geſammtkunſt aller Jahrhunderte und Länder bekomme und mit dem Kataloge in der Hand im Stande ſei, einen möglichſt vollſtändigen Curſus der Kunſtgeſchichte durchzumachen.

»Das oben angedeutete Princip der möglichſt künſtleriſchen und günſtigen Aufſtellung von Kunſtwerken ſcheint ſich auf unſeren modernen Ausſtellungen immer mehr Bahn zu brechen. Da iſt denn zu hoffen, daſs die Muſeen ſich ihm nicht ganz verſchlieſsen und die berechtigten Anforderungen der Künſtler und Kunſtliebhaber nach dieſer Richtung berückſichtigen werden. — Natürlich iſt es nicht möglich, alle Kunſtwerke unſerer Muſeen ſo aufzuſtellen; aber es kann doch mit den beſten geſchehen, ſo daſs mehrere Säle nach Art der »Tribuna« für die einzelnen Hauptſchulen entſtünden. Könnte man den übrigen wenigſtens theils Nordlicht, theils eine Beleuchtung von oben in nicht zu hohen Räumen ſichern, ſo wäre ſchon das Nöthigſte erreicht. Wäre dann weiter möglich, eine noch ſtrengere Auswahl zu treffen, ſowie auf manches gute und kunſthiſtoriſch intereſſante Stück zu Gunſten der Provinzial-Muſeen zu verzichten, würden endlich die ſchlechteſten Rahmen ganz verbannt, ſo würde der geſammte Effekt und Werth der Galerie nur noch zunehmen.

»Das ſchönſte Ziel wäre wohl ein ganz neues Gebäude für die Bildergalerie und die Renaiſſance-Sculpturen nach oben erwähntem Princip.

»Je mehr man anfängt, die Werke vergangener Zeiten zu würdigen und ihren wahren Werth zu erkennen, deſto pietätsvoller müſste man mit ihnen umgehen, deſto mehr ihnen Geltung verſchaffen.«

Pantherkopf (antike Bronze)

Die Auswahl der zur Nachbildung beſtimmten Kunſtwerke aus den Sammlungen von Schloſs Friedrichshof wurde unter Allerhöchſter Billigung Ihrer Majeſtät der Kaiſerin gemeinſam mit Seiner Excellenz dem Oberhofmeiſter Grafen Goetz von Seckendorff und dem über der Arbeit zu früh verſchiedenen Geheimen Reg.-Rath Dr. Robert Dohme von dem Unterzeichneten getroffen. Die Aufnahmen und die Ausführung der Tafeln in photographiſchem Druck wie der Textilluſtrationen in Kornätzung erfolgten durch die Reichsdruckerei, deren Leitung ſich auch hier in ihrer künſtleriſchen Leiſtungsfähigkeit wieder voll bewährt hat. Die Radirungen ſind von A. Krüger und Profeſſor Peter Halm ausgeführt. Von dem begleitenden Text haben die Herren Dr. Fritz Sarre die Abtheilung »Silber etc.«, Dr. Richard Graul die »Möbel und Gobelins«, Dr. Richard Stettiner das »Porzellan« und die »Miniaturen«, Guſtav Leinhaas die »Emailarbeiten«, »Eiſen« und »Deutſches Steingut«, Julius Zöllner das »Zinn«, der Unterzeichnete die »Gemälde« und »Bildwerke« bearbeitet. Bei der Anordnung und Ueberwachung des Satzes war mir, neben Seiner Excellenz Herrn Grafen Seckendorff, Geheimer Reg.-Rath Dr. Friedrich Lippmann behilflich.

Wilhelm Bode

BILDWERKE

Bronzebüſte eines Knaben von Ant. Roſſellino

Schloſs Friedrichshof iſt und giebt ſich als ein modernes Bauwerk, ausgeſtattet mit allem Comfort, den die Hilfsmittel der modernen Technik dem Leben zu bieten im Stande ſind. Aber die alte Kunſt hat dem Bau doch als Vorbild gedient; nicht der Stil einer beſtimmten Zeit, ſondern jede Zeit, die, dem Anſpruch eines fürſtlichen Lebens gerecht werdend, den Grundriſs und die Einrichtung des Privathauſes zur Aufgabe der Kunſt gemacht hat. Die groſse Halle mit dem Treppenhaus und den Corridoren wie der Eſsſaal und die Bibliothek ſind in den Formen der italieniſchen Renaiſſance gehalten, die Wohnräume zeigen in Verhältniſſen und Decoration den Stil des vorigen Jahrhunderts, die Logirräume im erſten Stock haben eine moderne engliſche Einrichtung.

Auch die Kunſtwerke ſind nach dem Stil der Räume vertheilt, ja bringen denſelben erſt voll zur Wirkung. Ein groſser Theil derſelben, der Zahl nach (ſchon durch das Vermächtniſs von Robert-Tornow) ſogar der gröſsere, iſt der Hohen Frau als Geſchenk überreicht worden und hat dadurch noch einen eigenen Affectionswerth. Dennoch hat die Sammlung einen ausgeſprochen perſönlichen Charakter, welchen die Kaiſerin dem Ganzen durch entſchiedene Neigungen in ihren Ankäufen wie in Ausſtattung und Aufſtellung zu verleihen wuſste. Dieſer durchgehende Grund-

zug iſt die Richtung auf jenen naiven Naturalismus, welcher vor Allem der Kunſt des XV. Jahrhunderts eigen iſt, verbunden mit einem ausgeſprochen maleriſchen und decorativen Sinn, wie er die Kunſtwerke des XVII. und XVIII. Jahrhunderts beſonders auszeichnet.

Die italieniſche Kunſt des Quattrocento fehlte faſt vollſtändig in der Sammlung Robert-Tornow; auch in Schloſs Friedrichshof machen die Kunſtwerke dieſer Epoche zwar nur eine beſcheidene Zahl aus, aber die Art, wie ſie aufgeſtellt ſind, verräth, welchen Werth die Kaiſerliche Beſitzerin auf dieſe Stücke legt, und wie ſie vor allen anderen Sachen das Auge feſſeln, beweiſt, welcher künſtleriſche Werth denſelben innewohnt. Sie ſind faſt ausnahmslos Erwerbungen Ihrer Majeſtät.

Das hervorragendſte Stück darunter, ein Werk, wie ſelbſt die erſten Muſeen nur wenige beſitzen, iſt die Marmorbüſte des bejahrten Genueſer Bankiers Acellino Salvago; ſie iſt die Arbeit des lombardiſchen Bildhauers Antonio della Porta, genannt Tamagnini, der kurz vor der Entſtehung der Büſte (1500) nach Genua übergeſiedelt war. Als Portraitbüſte iſt dieſes Werk die bedeutendſte Arbeit, die uns von der Hand eines lombardiſchen Künſtlers erhalten iſt. In der Behandlung des Marmors, in der Durchführung bekundet der Künſtler die treffliche Schule, die er als Mitarbeiter an der Façade der Certosa zu Pavia unter Amadeo durchgemacht hatte. In der Auffaſſung contraſtirt die lebendige Seitenwendung des Kopfes und der Blick nach oben in eigenthümlicher Weiſe mit der minutiöſen Durchbildung bis in die kleinſten Hautfalten. Dies ſollte in Verbindung mit dem geöffneten Mund auf eine Arbeit nach der Todtenmaske ſchlieſsen laſſen, aber Acellino war damals noch am Leben; das hohe Alter — er war, wie uns Juſti erzählt (Jahrbuch d. K. Preuſs. Kunſtſamml. 1892 S. 90 ff.) im Jahre 1500 etwa achtzig Jahre alt — gab ihm das Maskenhafte im Ausſehen; eine Schwäche des Alters war auch wohl die Angewöhnung, den Mund offen zu halten. Der geſchmackvolle eigenartige Abſchluſs der Büſte nach unten, wie die tadelloſe Erhaltung, die ſie ihrer ſorgfältigen Aufbewahrung in einem der Paläſte Genuas verdankt, geben derſelben noch einen ganz eigenen Reiz.

Aufser dieſem Charakterkopf, einer der wenigen oberitalieniſchen Marmorarbeiten des Quattrocento, die neben den Florentiner Bildwerken beſtehen, beſitzt die Sammlung auch eine jener köſtlichen Florentiner Kinderbüſten, von denen Alles in Allem kaum ein Dutzend auf uns gekommen iſt. Wie die Mehrzahl derſelben ſcheint auch dies Köpfchen, das ausnahmsweiſe in Bronze ausgeführt iſt, auf Antonio Roſſellino zurückzu-

ANTONIO TAMAGNINI

MARMORBÜSTE DES ACELLINO SALVAGO

ANDREA DELLA ROBBIA

GLASIRTES THONRELIEF DER MADONNA

gehen. Der Guſs in cire perdue iſt leider durch eine im Gieſsen wenig bewanderte Hand ausgeführt und iſt daher fehlerhaft. Auf Roſſellino geht auch ein Stuckrelief der Madonna mit dem Kind zurück, deſſen Marmororiginal nicht mehr bekannt iſt. Kein Stuck kommt ſo häufig vor wie gerade dieſe Madonna; er findet ſich in verſchiedener Gröſse und verſchiedener Ausſtattung. Das hieſige Exemplar iſt das kleinere, bei dem in ſehr geſchmackvoller Weiſe innerhalb der Decoration des Grundes der Abdruck einer Plakette des heiligen Georg von dem Parmenſer Künſtler Giovanni da Enzola angebracht iſt.

Bronzebüſte von Papſt Gregor XIV.

Ein jenen Büſten gleichwerthiges Stück beſitzt die Kaiſerin in dem kleinen glaſirten Thonrelief der Madonna von Andrea della Robbia. Selten nur zeigt Andrea einen ſolchen Liebreiz wie in dieſen Geſtalten von Mutter und Kind, ſelten eine ſo feine Beobachtung der Natur. Auch farbig wirkt dasſelbe dadurch beſonders glücklich, daſs die weiſsen Figürchen auf dem himmelblauen Grunde von einem vergoldeten Rahmen umgeben ſind, der als ſolcher ein wahres Meiſterwerk der Florentiner Schnitzarbeit aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts iſt. Eine zweite anſprechende Arbeit aus Andrea's Werkſtatt, ein ſtehender Engel, wohl als Leuchterhalter gedacht, kann neben einem ſolchen Werke nicht ganz beſtehen.

Unter den Arbeiten der kleinen Plaſtik reihen ſich dieſen groſsen Bildwerken verſchiedene nicht unwürdig an. Sie ſind meiſt, wie die Werke der Kleinkunſt in Italien überhaupt, ſchon aus vorgerückterer Zeit, aus der Mitte und vom Ende des XVI. Jahrhunderts.

Vortrefflich iſt zunächſt die Bronzebüſte von Papſt Gregor XIV. (aus der Genueſer Sammlung Mylius ſtammend), als Portraitbüſte in kleinem Format aus dieſer Zeit eine groſse Seltenheit. In der Auffaſſung

Johannes d. T.; venezianiſche Bronzeſtatuette um 1600

iſt ſie ſo ſicher und groſs wie die beiden bronzenen Koloſſalbüſten von Gregor's Vorgängern auf dem Stuhle Petri, Papſt Gregor XIII. im Berliner Muſeum und Papſt Sixtus V. in der Galerie zu Sansſouci. Unter den übrigen Bronzen ſteht die Geſtalt eines nackten ſchlanken Jünglings, der die Arme über den Kopf gelegt hat, den Figuren des Cellini nahe. Sie iſt eng verwandt einem Figürchen aus Buchsbaum in ganz ähnlicher Haltung, einer der ganz ſeltenen Buchsarbeiten von italieniſcher Herkunft. Die Bronzeſtatuette des Täufers und die Figur der Judith verrathen venezianiſchen Urſprung; letztere ſteht dem Jacopo Sanſovino nahe. Einer etwas vorgeſchritteneren Zeit gehören ein paar ſpringende Pferde. Unter den Medaillen, die faſt ausſchliefslich italieniſcher Herkunft ſind, iſt namentlich Sperandio's Ercole d'Eſte ein ſeltenes Stück, zugleich von trefflichem Guſs und feinſter Patina.

Dem Manne, deſſen Sammlung den Grund gelegt hat zu den Schätzen, die heute in Schloſs Friedrichshof vereinigt ſind, Robert-Tornow, war die Richtung ſeines Sammelns ſchon durch die Räume, die er zur Aufſtellung zur Verfügung hatte, gegeben: ſein Trachten ſtand nach den vollendeten Werken der Kleinkunſt. Auch hatte in den vierziger bis ſiebenziger Jahren der deutſche Markt, auf den Tornow hauptſächlich angewieſen war, ſolche Stücke noch in einer, wenn auch beſchränkten Zahl aufzuweiſen, während die Werke der groſsen Kunſt in Deutſchland bereits faſt ganz aus dem Handel verſchwunden waren. Freilich gehörten die Arbeiten der deutſchen Renaiſſance auch damals ſchon zu den ſeltenſten Stücken im Kunſthandel; nur hier und da war in Nürnberg, Augsburg oder München ein feines

Holzmodell zu einer Medaille oder für Goldſchmiede-Arbeiten, eine kleine Bronze oder ein Stück deutſcher Goldſchmiede-Kunſt zu erwerben. Tornow hat dieſe Gelegenheiten mit groſsem Geſchick ausgenutzt. Die kleine von ihm ſtammende Sammlung von Buchsſchnitzereien iſt eine ſehr gewählte. Unter den Medaillenmodellen iſt die groſse, in wirkungsvollem Hochrelief geſchnitzte Büſte des W. Pirkhaimer voran zu nennen. Künſtleriſch vielleicht noch vollendeter ſind die Buchsmedaillen des Jörg Fegelin, des Baldus Steib (bezeichnet BALDVS . STEIB . ETATIS . SVAE . 44 . ANNO 1528) und eines jungen Mannes in Mütze ohne Namen; letztere beide der Richtung des berühmteſten deutſchen Medailleurs, F. Hagenauer von Augsburg, nahe ſtehend. Unter mehreren ähnlichen Modellen in Kehlheimer Stein iſt das eines bärtigen Mannes, mit der Umſchrift: Remedium invidiae contemptus, das bedeutendſte (um 1545). Beſonders delicat als Arbeit und nicht minder treffend in der Charakteriſtik iſt das in Perlmutter geſchnitzte Medaillon des kunſtſinnigen Cardinals Albrecht von Brandenburg. Unter den figürlichen Modellen, die regelmäſsig als Vorlagen für Goldſchmiede entſtanden, ſind eine Judith (um 1540), Hercules die Hydra tödtend (frei nach einer Plakette von Moderno) und ein paar Putten in halbrunder Einrahmung (um 1525) beſonders ausgezeichnet. Von den nach ſolchen Holzmodellen in Stuck ausgedrückten und bemalten Portraits auf Schachbrettſteinen ſind gleichfalls einige vorzügliche Exemplare vorhanden. Von den ſeltenen kleinen Bronzen, die Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts diesſeits der Alpen entſtanden, ſind ein paar knieende Engel, vergoldet und als Leuchterhalter gedacht, fein empfundene Arbeiten niederrheiniſchen oder niederländiſchen Urſprungs, etwa vom Jahre 1500.

Nackter Jüngling; italieniſche Buchsſtatuette des XVI. Jahrhunderts

Aus der Sammlung Tornow ſtammt auch eine kleine Zahl von gröſseren Holzbildwerken, Gruppen aus jenen koloſſalen niederländiſchen oder

niederrheiniſchen Klappaltären, wie ſie namentlich noch in Calcar, Xanten und in den deutſchen Städten der Oſtſee am alten Platz und vollſtändig erhalten ſind. Die auf Seite 22 abgebildete Gruppe iſt ein kleines Meiſterwerk herber niederländiſcher Bildſchnitzerei, in ſeiner Bemalung über der dicken

Italieniſche Thonbüſte eines Malteſerritters aus dem XVII. Jahrhundert

Vergoldung von auſserordentlich feiner Wirkung. Irre ich nicht, ſo iſt es eines der an der Predella von Jan Borman's Altar in der Marienkirche zu Lübeck fehlenden Stücke, von denen auch das Berliner Muſeum eines beſitzt.

Bildwerke aus der Barockzeit, ſo verſchieden ſie von denen des Quattrocento ſind, hat die Hohe-Sammlerin dennoch nicht ganz ver-

BUCHS- UND STEINMODELLE ZU MEDAILLEN, BRETTSTEINEN UND BRONZEPLAKETTEN

Rad. von A. Krüger

ART DES BERNINI

GLASGEFÄSS, MIT VERGOLDETER BRONZE DECORIRT

BÜSTE EINES NEGERS AUS SCHWARZEM MARMOR

ſchmäht; ſind ſie doch durch ihre maleriſche und decorative Wirkung ganz beſonders geeignet zum Zimmerſchmuck. Algardi's bekanntes Rieſenrelief mit der Bekehrung des Paulus wurde in einer kleineren Bronzewiederholung in Rom erworben. Aus Neapel ſtammt die Thonbüſte eines Malteſerritters auf höchſt originellem, geſchmackvollem Sockel; ganz im Charakter des Bernini und in der vornehmen Auffaſſung und individuellen Wiedergabe einem Bildniſs von Anton van Dyck kaum nachſtehend. Dem Bernini verwandt iſt die in Goldbronze hergeſtellte Decoration eines intereſſanten, prächtig wirkenden groſsen Glasgefäſses, das ein Geſchenk Seiner Majeſtät Kaiſer Wilhelm's II. iſt. Um den Körper des Gefäſses legt ſich ein Relief in vergoldeter Bronze, ein Bacchanal darſtellend, von lebendiger ſchwungvoller Bewegung; der Deckel iſt mit ornamentalen Verzierungen in Goldbronze belegt. Empfindungsvoller und weicher in der Behandlung, auch wohl ſchon etwas ſpäter als die Zeit Bernini's, iſt die Halbfigur eines Geiſtlichen, Lodovico Grapinelli, ein Hochrelief in unbemaltem Thon. Aehnliche Arbeiten kommen von Bologneſer Künſtlern aus der erſten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts vor, von deren Einem wohl auch dieſes Portraitrelief gefertigt wurde. Durch ihre naturaliſtiſche Behandlung iſt auch die groſse Büſte eines Negers in ſchwarzem Marmor von pikanter Wirkung.

Holzmedaillon des Willibald Pirkhaimer

GEMÄLDE

Bemaltes Schnitzwerk von Jan Borman

Die Gemälde in Schloſs Friedrichshof gehören weitaus der Mehrzahl nach der Barockzeit, eine kleinere Zahl dem vorigen Jahrhundert, nur einige wenige. der Renaiſſance an. Letztere beſchränken ſich auf das Bruchſtück eines farbenſchönen Bildes von Bartolommeo Montagna: die Halbfiguren von Johannes und Lucia, darüber krönende Engel; die Darſtellung einer Meſſe, ein holländiſches Werk etwa vom Jahre 1530 in der Art der Jugendbilder des Hemeſſen, hell und leuchtend in der emailartigen Farbe, mit einigen guten genreartigen Figuren unter den Andächtigen; endlich als Hauptwerk das in photographiſchem Druck hier nachgebildete Portrait eines jungen Mädchens in reicher niederländiſcher Tracht, etwa um 1510 bis 1515 gemalt. Der Künſtler dieſes ſehr individuell gegebenen Bildniſſes von tiefer, leuchtender Farbe und höchſt ſauberer und doch maleriſcher Durchführung iſt nach unſerer bisherigen Kenntniſs der altniederländiſchen Schule nicht näher zu beſtimmen. Man wird dabei wohl an den unter dem Namen Jan Moſtaert bekannten Künſtler erinnert; aber dieſer iſt noch tiefer in der Farbe und hat regelmäſsig einen unverkennbaren roſigen Fleiſchton, der hier fehlt; auch hat er ſeine Bildniſſe nicht ſo naiv und lebensfriſch wiederzugeben verſtanden wie dieſer Künſtler.

NIEDERLÄNDISCHER MEISTER UM 1510

BILDNISS EINES JUNGEN MÄDCHENS

PARIS BORDONE

BILDNISS EINER JUNGEN VENEZIANERIN

Gerade für diese Zeit des Ueberganges der Kunst des XV. in die des XVI. Jahrhunderts fehlt uns in den Niederlanden wie am Niederrhein noch bei einer Reihe sehr tüchtiger Künstler der Anhalt für ihre Benennung.

Die Gemälde des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, welche Halle und Corridore wie sämmtliche Wohnräume schmücken, sind in erster Linie Bildnisse, daneben eine Anzahl Stillleben und zwei Landschaften, aber keinerlei Bilder historischen oder sittenbildlichen Inhalts. Es ist dies nicht zufällig: im Portrait wie im Stillleben kommt die künstlerische Bedeutung am reinsten zum Ausdruck; sie erscheint weit weniger vermischt mit den absonderlichen Anschauungen und Gewohnheiten der Zeit und des Volkes, in dem sie entstanden sind, als dies im Sittenbild, in der Landschaft und zumal im Historienbild der Fall ist. Dazu kommt, dass Portrait und Stillleben decorativ am wirkungsvollsten sind und auch in Räumen, für welche die Bilder dieser Art ursprünglich nicht gemalt sind, zu voller Geltung kommen, zugleich auch die Wirkung dieser Räume in keiner Weise beeinträchtigen, sondern erhöhen. Dies sind zweifellos die Ursachen, weshalb namentlich unsere Künstler, wenn sie Bilder alter Meister sammeln, vorwiegend Bildnisse und Stillleben zu erwerben trachten. Aus den gleichen Rücksichten und aus gleichem Geschmacke hat auch die Hohe Frau diesen Gattungen der Malerei den Vorzug gegeben. Die Wirkung der Räume in Friedrichshof beweist, dass dies mit Recht geschehen ist.

Zwei Bildnisse stehen im Vordergrunde von allen Gemälden der Sammlung; beide einst im Besitz eines der feinsinnigsten Kunstfreunde und beliebtesten Künstlers seiner Zeit, des bekannten Portraitmalers Winterhalter. Der Bruder des Malers, der sie bei seinem Tode erbte, hatte sie, auf ausdrückliche Bestimmung desselben, der Kaiserin Friedrich testamentarisch zur Verfügung gestellt. Eines dieser beiden Bilder gehört der Blüthezeit der venezianischen Kunst an und hätte als solches schon vorher von mir erwähnt werden sollen: das Bildnis eines jungen rothblonden Mädchens in reicher Tracht von der Hand des Paris Bordone. Als ich zum ersten Mal vor dieses herrliche Bild trat, war mir, als hätte ich dasselbe längst gekannt; in der That, dasselbe Bild ist ja in der Münchener Pinakothek! Freilich, aber hier — fast das einzige Beispiel in jener herrlichen Sammlung — hängt eine moderne Copie, eine Fälschung! Der feine Kenner und leidenschaftliche Sammler König Ludwig I. hat sich hier ausnahmsweise einmal täuschen lassen, wie im neuen Katalog der Pinakothek selbst zugegeben wird. Der Vergleich zwischen beiden Bildern würde dies sonst alsbald ausser Zweifel setzen. Statt der flauen Färbung, statt der zahmen

Behandlung im Münchener Bilde iſt hier Alles Licht und Farbenpracht, bekundet die Behandlung jene geiſtreich tockirende Pinſelführung, die Bordone von Tizian gelernt hatte. Die ſchöne jugendliche Erſcheinung mit ihren langen üppigen blonden Locken macht, wie ſie in der Hand nachläſſig den ſchwarzen Fächer, die kokette Waffe, hält und auf einem architektoniſchen Hintergrunde von feiner mattgrauer Färbung in dem purpurrothen Sammetkleid ſich kräftig abhebt, einen bleibenden Eindruck auf den Beſchauer.

Das zweite Bild, das aus Winterhalter's Nachlaſs erworben wurde, ſteht in coloriſtiſcher Wirkung dieſem Werke des Venezianers gleich, in freier maleriſcher Behandlung, in individueller Wiedergabe der Perſönlichkeit übertrifft es dasſelbe noch. Es iſt das Bildniſs von Rubens' erſter Frau, Iſabella Brant, vom Künſtler ſelbſt gemalt. Wie Bordone's Bildniſs, ſo iſt auch dieſes ein lebensgroſses Knieſtück. Die Dargeſtellte iſt keine Schönheit wie Rubens' zweite Frau, Helene Fourment, aber in ihrem etwas ſchelmiſchen und doch ſo treuherzigen Ausdrucke iſt ſie ſympathiſcher als dieſe üppige träge vlämiſche Schöne. Ihr tiefblaues Kleid mit bläulich weiſsen Seidenärmeln hebt ſich leuchtend von einem tiefrothen Hintergrunde ab; über den linken Arm fällt ein leichter Pelzmantel, mit der Rechten hält ſie nachläſſig einen Fächer von ſchwarzen Straufsenfedern. Selten hat Rubens eines ſeiner Bildniſſe ſo treu dem Leben abgelauſcht, ſo con amore bis in alle Einzelheiten verfolgt und durchgearbeitet. Die Zeichnung iſt ungewöhnlich rein und faſt ohne jeden Zug der Manier; dabei hat der Künſtler die Figur in den fetten Farben gleichſam modellirt und dadurch der Zeichnung jede Härte genommen und zugleich der Farbe jene emailartige Leuchtkraft gegeben, die kaum ein anderer Meiſter in gleichem Maſse beſitzt. Der Ton der Farbe iſt warm und ſatt, für dieſe Zeit ſogar ſchon ungewöhnlich warm; denn nach dem Alter der Iſabella, die dem dreiſsigſten Jahre nahe ſteht, muſs das Bild um 1622 bis 1624 entſtanden ſein, etwa gleichzeitig mit einem verwandten kleinen Bruſtbild in den Uffizien. Dieſes erſcheint aber neben jenem ſtattlichen und ſorgfältigen vollendeten Meiſterwerke nur wie eine vorbereitende Studie.

Neben dieſem mit aller Liebe durchgeführten Bildniſs beſitzt die Kaiſerin auch einen Männerkopf von Rubens, das Portrait eines etwa ſiebzigjährigen Alten im Duttenkragen. Die dargeſtellte Perſönlichkeit iſt nicht ermittelt. Nicht weit von dieſem Bilde hängt der Studienkopf einer alten Frau von Jacob Jordaens; vielleicht das Bildniſs ſeiner Mutter, da uns ihre Züge ſo häufig in den Gemälden des Künſtlers begegnen. Die

PETER PAUL RUBENS

BILDNISS SEINER ERSTEN GATTIN ISABELLA BRANT

Gem von Frans Hals

Gest von Albert Krüger

Rad. von A. Krüger

GONZALES COQUES

BILDNISS DES BARON DE BELLEM CHARLES DE RYCK

Rad. von A. Krüger

WILLEM KALF

STILLLEBEN

Verſchiedenheit der beiden groſsen vlämiſchen Meiſter kommt in dieſen Studienköpfen beſonders deutlich zur Geltung. Rubens hat ſein Modell, wie Tracht und Technik verrathen, bald nach ſeiner Rückkehr aus Italien, ganz dünn mit wenig flüſſiger Farbe auf der Holztafel nur angewiſcht, anſpruchslos und treu, ſo wie es gerade vor ihm ſafs; Jordaens hat dagegen ſeinen Kopf gleich als Studie für ein beſtimmtes groſses Sittenbild gemalt, lachend, in ſtarker Lichtwirkung, in körniger trockener Farbe dick modellirt.

Daſs die vlämiſchen Maler, was weder die Bilder eines Rubens, eines Jordaens oder Teniers verrathen, auch eine elegante, vornehme Erſcheinung voll zur Geltung zu bringen wuſsten, dafür iſt Anton van Dyck das bekannte glänzende Beiſpiel; einer ſeiner Schüler, Gonzales Coques, von ſeinen Zeitgenoſſen »der kleine van Dyck« benannt, hat mit der Eleganz zugleich eine groſse Zierlichkeit in ſeinen kleinen Bildniſſen zu vereinigen gewuſst. Das Bildniſs des Baron de Bellem, Charles de Ryck, welches die Kaiſerin in London erworben hat, iſt in ſeinem dünnen, faſt monochromen Farbenauftrag, ſeiner ſchlichten und doch vornehmen Auffaſſung der Perſönlichkeit ein ſehr bezeichnendes, geiſtreiches Beiſpiel für ſeine Kunſtweiſe. Es iſt nach der Aufſchrift im Jahre 1667 gemalt.

Als Gegenſtück hängt in Friedrichshof ein anderes kleines Bildniſs, ein Meiſterwerk von Frans Hals. Es ſtellt den Haarlemer Prediger Theodor Schrevelius im Alter von 56 Jahren dar. Aus der gleichen Zeit (das Bild trägt die Jahreszahl 1628) iſt eine Reihe ſolcher köſtlicher Momentbilder des Künſtlers in kleinem Format erhalten: zwei aus dem gleichen Jahre beſitzt Lord Radnor in Longford Caſtle; zwei andere, vom Jahre 1627, bilden einen Theil des reichen Schatzes an Gemälden des Frans Hals im Berliner Muſeum; ein paar Bildchen aus dem Jahre 1626, kaum über Hand groſs, das Ehepaar Scriverius darſtellend, gingen auf der Verſteigerung Secrétan in Paris um 90000 Francs in die Sammlung Havemeyer in New York über.

Die oberen Räume von Schloſs Friedrichshof decorirt eine Anzahl ſehr tüchtiger Bildniſſe von holländiſchen Meiſtern zweiten Ranges: das Bildniſs eines jungen Engländers im Panzer von Janſsens van Ceulen, hell und blond im Ton, noch aus der Zeit ſeines erſten engliſchen Aufenthalts; von N. Maes ein groſses, friſch aufgefaſstes Portrait einer ältlichen Frau, ganz in Schwarz, und ein ſpäteres kleines Bildniſs einer jungen Frau vor abendlichem Himmel; von J. de Bray das Bildniſs eines ernſt und energiſch dreinſchauenden Mannes, ſchlicht und wirkungsvoll; von Jan Mierevelt ein

männliches Bildnifs in matt farbigem geftreiften Wams, ein tüchtiges Werk feiner früheren Zeit.

Von den beiden einzigen Landfchaften, welche die Kaiferin in ihrer Sammlung aufgenommen hat, ift die eine holländifchen Urfprungs, von der Hand des Johannes Porcellis: eine kleine bewegte See von geiftreicher leichter Behandlung bei faft monochromer Färbung, ein Meifterwerk in der Wiedergabe der Bewegung des Waffers. Das zweite Bild ift eine grofse bergige Landfchaft mit Ausblick auf das Meer von Domenichino; in den fchönen Linien und der tiefen Färbung, welche die fpäte Abendftunde verräth, hat hier der Bologneier Akademiker eine fo wahre und doch ftilvolle Schilderung der italienifchen Natur gegeben, dafs er feinem grofsen Vorbilde Tizian nahe kommt.

Der Efsfaal im Schlofs Friedrichshof ift mit ein paar grofsen farbigen und wirkungsvollen Fruchtftücken von Frans Snyders, dem fchönften Schmuck eines Efszimmers, decorirt. In den oberen Räumen find ein »Frühftück« von A. van Beyeren, von tiefer warmer Farbe, und ein »Nachtifch« von Willem Kalf aufgeftellt; letzterer im Helldunkel, in dem warmen bräunlichen Ton, in der Behandlung der Früchte und Gläfer, in dem geiftreichen fkizzirenden Farbenauftrag ein kleines Meifterwerk. Freilich abweichend von dem, was wir fonft von Kalf kennen; ein Jugendwerk, das, im Anfchlufs an Bilder von Heda, J. J. Treck und ähnlichen Künftlern noch nicht auf reiche, harmonifche Farbenftimmung, fondern vor Allem auf tonige Wirkung ausgeht.

In den Wohnräumen bilden vorwiegend, der Decoration entfprechend, Bildniffe des vorigen Jahrhunderts den Wandfchmuck: neben einigen grofsen Familienportraits ein köftliches Bildnifs einer fchönen jungen Franzöfin, als Göttin in Wolken thronend, von dem jetzt unter allen franzöfifchen Bildnifsmalern am höchften gefchätzten Nattier; dann, als Gegenftück aufgeftellt, ein tüchtiges Bildnifs von Detroy, ein paar ftudienhafte und dadurch befonders anziehende Bildniffe von Sir Jofhua Reynolds, beide aus feiner früheren Zeit, ein Frauenbild des Venezianers Luca Longhi, das fehr diftinguirte Bildnifs einer vornehmen Venezianerin der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, fowie eine intereffante kleine Sammlung von Künftlerbildniffen in Paftell: von Largillière, Detroy, Pesne und Mengs, fämmtlich gewählte Werke diefer Künftler.

JEAN-MARC NATTIER

BILDNISS EINER VORNEHMEN FRANZÖSISCHEN DAME

SIR JOSHUA REYNOLDS

BILDNISS DES ADMIRALS KEPPEL

NICOLAS LARGILLIÈRE

SELBSTBILDNISS

DIE ARBEITEN IN EDELMETALL

Kokosſchale

Schloſs Friedrichshof beherbergt einen reichen Schatz an Edelmetall-Geräthen. Sie ſind mit feinem künſtleriſchen Verſtändniſs ſo zur Aufſtellung gebracht, daſs ſie mitbeſtimmend auf den Geſammteindruck der Räume wirken. Dies iſt vor Allem in dem Speiſeſaal der Fall, deſſen eine kürzere Wand von einem Silber-Buffet eingenommen wird in der Art, wie ſich ein ſolches im Ritterſaal des Berliner Schloſſes aus dem Beginn des XVIII. Jahrhunderts erhalten hat. Nicht wirkungsvoller und zweckentſprechender können die decorativen Prunkgeräthe des Barock und Rokoko zur Geltung kommen. Die kleineren Erzeugniſſe der Goldſchmiede-Werkſtatt, deren intimer Reiz nur bei näherer Betrachtung recht gewürdigt werden kann, füllen, ihrem Stilcharakter entſprechend gruppirt und geordnet, neben anderen Werken der Kleinkunſt die geräumigen Fächer eines Glasſchrankes in einem der groſsen Zimmer des Erdgeſchoſſes.

In den Arbeiten aus Edelmetall tritt das Charakteriſtiſche eines Stiles beſonders augenfällig zu Tage; und aus dieſem Grunde wird in einer Sammlung, welche, wie die Ihrer Majeſtät der Kaiſerin, nicht eine beſtimmte Kunſtepoche umfaſst und aus jeder Zeit nur das Eigenartige und Beſte vereinigt, dieſes Gebiet kein geringes Intereſſe beanſpruchen dürfen. Hier iſt es beſonders ſchwierig, eine namhafte Sammlung zuſammenzubringen,

denn es haben ſich bei der Koſtbarkeit des Materials nur ſehr wenig ältere Silberarbeiten erhalten. Meiſt ſtammen dieſe Zeugen kunſtgewerblicher Tüchtigkeit aus dem Beſitz fürſtlicher Familien oder aus dem weltlicher und geiſtlicher Genoſſenſchaften, die es ſich angelegen ſein lieſsen, das von den Vätern ererbte Geräth zu bewahren und zu erhalten; waren ſie doch weniger wie Privatperſonen dem Wechſel der Glücksgüter ausgeſetzt.

Auf dem Bilde des Cornelis de Vos im Antwerpener Muſeum ſieht man den Diener der St. Lucas-Gilde, umgeben von den ſeiner Obhut anvertrauten Zunſtpokalen und Bechern; denn Trinkgeräth war es vor Allem, aus dem das Zunſtſilber beſtand. Eine reiche Mannigfaltigkeit der Form tritt uns hier entgegen. Neben den Deckelpokalen auf hohem Fuſs, die bald als Traubenbecher mit Buckeln charakteriſirt ſind, bald reiche Ornamentation auf gerader Wandung aufweiſen, hat das Mittelalter und noch mehr die Renaiſſance die verſchiedenſten anderen, oft wunderliche Formen geſchaffen. Eine ganze Reihe ſolcher Becher und Pokale beſitzt die Sammlung Ihrer Majeſtät; ſie ſind meiſt deutſcher Herkunft. Nürnberg vor allen anderen Städten verſorgte im XVI. und noch mehr im XVII. Jahrhundert Deutſchland mit Goldſchmiede-Waaren, und aus Nürnberg ſtammen auch die beiden hervorragendſten Stücke dieſer Art. Der ſchöne Pokal, deſſen Fuſs noch gothiſche Formgebung zeigt, während ſich in der Decoration des von einem Einhorn bekrönten Deckels ſchon ausgebildete Renaiſſance geltend macht, iſt eine Arbeit des Hanns Beutmüller (Meiſter 1588); bei dem gröſseren Pokal, deſſen gerade Wandfläche Medaillons und verſchlungenes Bandwerk bedecken, iſt der Verfertiger leider nicht bekannt. Gleichfalls aus der Werkſtatt eines Nürnberger Goldſchmieds, des Michel Müller († 1654), ſtammen zwei kleine ſilbervergoldete Becher; ſie zeigen gravirte Darſtellungen der Monate nach Behaim'ſchen Stichen. Auch für die Sitte, ſeltene Naturalien, wie Nautilusmuſcheln, Kokosnüſſe und Straufseneier, oder auch koſtbare Kryſtallgläſer in Silber zu faſſen, ſind mehrere Beiſpiele vorhanden, welche ebenſo wie ein origineller Brautbecher des Nürnberger Goldſchmieds Melchior Bayer († 1577) beweiſen, wie vorzüglich es die Kunſt der Renaiſſance verſtand, nicht nur neue Formen zu erfinden, ſondern auch die älteren gothiſchen umzuwandeln und neu zu beleben.

Von einem ſolchen Kokosnufsbecher hat ſich leider die Metallfaſſung nicht erhalten; aber auch ſo iſt dieſe in tiefbrauner Patina glänzende Schale wegen ihrer trefflichen, die Wandung umgebenden Reliefs von hohem künſtleriſchen Werth. Sie weiſen in der Formbehandlung und im Coſtüm auf den Niederrhein und zwar auf die erſten Jahrzehnte des XVI. Jahr-

hunderts hin. Die einzelnen Figuren des Hochzeitstanzes, der in diefen Reliefs zur Darftellung kommt, find befonders lebendig componirt. Sie erinnern an die Stiche eines Israel von Meckenem; denn es war eine allgemeine Sitte, den Vorwurf für die Reliefculpturen auf derartigen Kokosnufsbechern, volksthümlichen Kupferftichen, wie in fpäterer Zeit den Blättern der Kleinmeifter, zu entlehnen.

Von den Humpen mit Klappdeckel, flachem Boden und Henkel, welche im XVII. Jahrhundert in Deutfchland fehr beliebt waren, ftammt eine gröfsere Anzahl der Sammlung aus Danzig; ein anderer trägt die Marke des Berliner Goldfchmieds Thomas Rehwandt (um 1700). In der Decoration diefer geradwandigen Trinkgeräthe herrfcht eine grofse Mannigfaltigkeit. Während bei einigen, vor Allem den Danziger Humpen, die ganze Fläche von einem figurenreichen, meift wenig gut componirten, Reliefbild eingenommen wird, zeigt das Ornament bei anderen Stücken oft eine gröfsere Reinheit der Formen.

Einen hervorragenden Platz in dem erwähnten prächtigen Aufbau des Speifefaales nimmt eine filbervergoldete Kanne mit zugehöriger grofser Rundfchüffel ein. Beide Stücke gehören zum Beften, was die Augsburger Goldfchmiede-Kunft im Beginn des XVIII. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Die äufserft decorativ wirkende Form der Kanne mit einer Maske am Ausgufs und originell gefchwungenem Henkel erinnert an verfchiedene ähnliche Stücke im Grünen Gewölbe zu Dresden und in der früher Rothfchild'fchen Sammlung in Frankfurt a. M. Derartige Gefäfse, welche urfprünglich zum Befpülen der Hände nach beendeter Mahlzeit dienten, wurden auch fchon in damaliger Zeit rein decorativ zum Schmuck der Wände verwandt; fo konnte denfelben auch hier kein befferer Platz angewiefen werden, wie in der Mitte des gefammten Aufbaues. Unter dem anderen Silbergeräth der Barockzeit ift ein Brotkorb in Form einer Mufchel befonders erwähnenswerth. Diefem Gebrauchsgegenftande fchliefst fich eine ganze Reihe von Tafelgeräth aus dem vorigen Jahrhundert an; und jede diefer Terrinen, Schüffeln und Körbe ift ein Meifterftück der Schmiedekunft der Rokoko-Periode oder des Stils Louis' XVI. und bringt das Charakteriftifche derfelben in den verfchiedenen Abarten zur Anfchauung, wie fie von der Zeit und dem Ort der Verfertigung bedingt werden. Die meiften diefer Gegenftände find englifcher Herkunft; fo die fchon im antikifirenden Gefchmack gehaltene Terrine aus der Werkftatt der Londoner Goldfchmiede-Firma Francis Butty and Nicholas Dumée aus dem Jahre 1769. Ein grofser auf Akanthus-Blättern ruhender Pinienapfel fchmückt den Deckel

des Gefäfses, welches den Entwürfen der Germains oder eines Roëttiers nachgebildet zu fein fcheint.

Unter der Fülle von kleineren Arbeiten der Goldfchmiede-Kunft fällt in den für fie beftimmten Fächern eines Glasfchrankes ein filbervergoldetes Salzfafs in's Auge, deffen reine Renaiffance-Formen die italienifche Herkunft nicht zweifelhaft erfcheinen laffen. Der zierliche Aufbau mit feinen drei wafferfpeienden Delphinen, welche einen Putto als Bekrönung tragen, ahmt eine Fontaine nach; man würde bei der Frage nach der Herkunft diefer Arbeit auch dann an Oberitalien und feine decorativen kunftgewerblichen Erzeugniffe im Cinquecento denken müffen, wenn nicht der Stadt-Stempel direct auf Mailand als Herftellungsort wiefe. Ein in der Formgebung ähnliches Salzfafs befitzt die Sammlung Drury Fortnum, welches hier, wie fo viele andere hervorragende Goldfchmiede-Arbeiten des XVI. und XVII. Jahrhunderts, als ein Werk des Benvenuto Cellini gilt. Auch in der Collection Spitzer befand fich ein filbervergoldetes Salzfafs, welches an das im Befitz Ihrer Majeftät befindliche erinnert und wohl gleicher Herkunft ift, wenn es auch dort als franzöfifche Arbeit angefehen wurde.

Diefem befonders gefälligen Stücke ftehen zwei kleinere, gleichfalls aus Italien ftammende Kunftwerke ebenbürtig zur Seite. Der Werth der beiden in Gold gefafsten Achat-Schalen beruht weniger in der Formgebung des fchwer zu bearbeitenden Steins, wie in der Decoration und meifterhaften Behandlung des transluciden Emails, welches das Metall bedeckt. Fein ftilifirte bunte Blumenranken umziehen die Ränder der Füfse, die Befchlagbänder und den Deckel. Auch das Figürliche ift mit Emailfarben bemalt. Hier fitzt auf dem Rande der Mufchel-Schale ein kleiner Neptun; dort trägt eine Chimära den Körper des Gefäfses, während die Deckel-Bekrönung durch einen auf einem Fabelthier reitenden Mohr gebildet wird. Aehnliche Arbeiten, doch felten von gleich harmonifcher Wirkung, finden fich in grofser Anzahl im Palazzo Pitti in Florenz, hier wiederum dem Cellini zugefchrieben, und in den Sammlungen von Wien, Dresden und München. Sie ftammen wohl meift aus Oberitalien, fpeciell aus Mailand, wo fich in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts Jacopo da Trezzo in der künftlerifchen Bearbeitung und Faffung der Halbedelfteine befonders hervorgethan und eine Schule begründet hatte, welche auch Deutfchland und feine kunftliebenden Fürftenhöfe mit diefen prächtigen Ziergeräthen reichlich verforgte.

Aus dem Süden Italiens, und zwar aus Neapel, rührt ein zur Aufnahme von Kohlen beftimmtes kaffettenähnliches Wärmgefäfs mit durch-

Rad. von P. Halm

ACHATSCHALE, IN GOLD GEFASST

ARBEIT DES XVI. JAHRHUNDERTS

Rad. von P. Halm

ACHATSCHALE, IN GOLD GEFASST

ARBEIT DES XVI. JAHRHUNDERTS

brochenem Deckel her, deſſen Formgebung die Italien eigenthümliche Behandlung des Rokoko-Stils — es trägt die Jahreszahl 1742 — aufweiſt. Die überladenen Decorationsformen ſind ein Beweis dafür, daſs hier das Barock nie überwunden wurde und das leichte und gefällige Rokoko nur ſchwer Eingang fand. Dieſen Stil ſehen wir, freilich dreiſsig Jahre ſpäter, in viel charakteriſtiſcherer Weiſe in einem aus dem Norden ſtammenden Räuchergefäſs zum Ausdruck gebracht, welches, eine Arbeit des Riga'er Goldſchmieds Chriſtoph Barrowsky, die Inſchrift trägt: »Heinrich Strauch, Gerdruta Margaretha Strauch A. 1772 d. 18. 8«. Da am 18. Auguſt 1772 das Stadtoberhaupt von Riga Heinrich Strauch ſeine Hochzeit gefeiert haben ſoll, ſcheint das Räuchergefäſs ein Geſchenk ſeiner Mutter, welche den Namen Gertrud führte, geweſen zu ſein. Aus dem Deckel des originell geformten und mit krauſem Muſchel- und Blumen-Ornament bedeckten Gefäſses wächſt ein Roſenſtrauch empor, der mithin in ſinnvoller Weiſe auf den Namen des Beſitzers hinweiſt.

Der Schmuck, die mit Edelſteinen und mit Email verſehene Arbeit des Goldſchmieds, ſpielte im Mittelalter und in der Renaiſſance eine weit bedeutendere Rolle als in der Gegenwart, wovon zeitgenöſſiſche Portraits und Coſtümbilder in höherem Maſse als die wenigen jetzt noch erhaltenen Gegenſtände ſelbſt eine Anſchauung geben. Auch auf dieſem Gebiet vereinigt die Sammlung eine wohl meiſt aus altem Familienbeſitz ſtammende Anzahl von charakteriſtiſchen Stücken.

Die centrale, geſchloſſene Bildung des mittelalterlichen Schmuckes kann kaum ſchöner zur Geltung kommen, als in einer aus dem Ende des XV. Jahrhunderts ſtammenden Pluvial-Schlieſse. Der ſilberne, vortrefflich behandelte Chriſtuskopf, welcher an franzöſiſche Typen erinnert, bildet auf emaillirtem Grunde die Mitte der Schlieſse, deren Rand von einem ſpätgothiſchen Kranz umgeben wird.

Reicher in der Farbenwirkung, origineller und freier in der Compoſition iſt das Schmuckſtück der Renaiſſance. In den Ringen, Ketten, Armbändern und Anhängern, vor Allem in den deutſch »Batzen«, franzöſiſch »Enseignes« genannten Stücken, welche in der Form von Medaillons am Hut oder im Haar getragen wurden, entfaltet das XVI. Jahrhundert eine groſse Mannigfaltigkeit. Frankreich nahm auch auf dieſem Gebiete die Führerrolle ein, die Folge ſeiner von einem Centralpunkt ausgehenden, geſchloſſenen Geſchmacksrichtung, der vom Hof gepflegten Kunſtbeſtrebungen. Androult du Cerceau veröffentlicht ſeine Entwürfe; neben ihm haben der Vläme Hans Collaert und in Deutſchland vor Allem der jüngere Holbein in dieſer Rich-

tung durch ihre Vorlagen für Edelmetall-Arbeiten anregend gewirkt. Allein die Form, nicht die zierenden Steine und Perlen, bilden das Charakteriſtiſche dieſer Ornamentſtiche und des nach ihnen gefertigten Schmuckſtücks der Renaiſſance. Die Edelſteine ordnen ſich dem ganzen Aufbau unter und dienen nur dazu, denſelben zu verzieren. Ein Beiſpiel hierfür bietet der herrliche Anhänger dar, bei dem trotz der verwendeten Steine und Perlen die leichten und graziöſen Formen der Faſſung voll zur Geltung kommen. Die Mitte wird von einer mit minutiöſer Feinheit in Email ausgeführten Gruppe eingenommen, die Verſpottung Chriſti darſtellend, während drei herabhängende Perlen den unteren Abſchluſs bilden. Kleine emaillirte figürliche Darſtellungen, der heiligen Geſchichte oder der Mythologie entlehnt, finden ſich auf den Anhängern der Zeit häufig angebracht. Manchmal bilden ſie für ſich Schmuckſtücke, wie der lebendig componirte Heilige Georg, der vielleicht urſprünglich zu der Kette eines St. Georg-Ordens gehörte. Charakteriſtiſch für jedes Schmuckſtück der Renaiſſance iſt der Umſtand, daſs auch die Rückſeite mit gleich groſser Sorgfalt behandelt und ſo die Betrachtung von allen Seiten geſtattet wurde.

Neben den prächtig gefaſsten Cameen bilden die als »Faveurs« auf der Bruſt oder auch am Hut getragenen Denkmünzen und Medaillen einen beliebten Schmuck des XVI. und XVII. Jahrhunderts, oft ein Geſchenk oder eine Auszeichnung fürſtlicher Perſönlichkeiten. Eine groſse Goldmünze mit dem Portrait der Königin Eliſabeth und der Inſchrift: »Ditior in toto non alter circulus orbe« ſtammt aus dem Jahre 1589, aus einer Zeit, wo die Fürſtin nach dem Untergange der ſpaniſchen Armada auf dem Gipfel ihrer Macht ſtand. Während hier die Faſſung einfach behandelt iſt, weiſen zwei Medaillons mit den Köpfen des Erzbiſchofs Ferdinand von Cöln und des Herzogs Johann Friedrich von Württemberg — letzteres eine Arbeit des Stuttgarter Meiſters Franz Guichard vom Jahre 1613 — eine reichere Compoſition des umgebenden Rahmens auf.

Mit dem Beginn des XVII. Jahrhunderts hat eigentlich die künſtleriſche Feinheit der Juwelier-Arbeit ihr Ende erreicht. An die Stelle der formvollen Faſſung, der discreten Verwendung von Email und bunten Steinen tritt der Diamant, die Koſtbarkeit des Materials an die Stelle der Formenſchönheit. Wohl vermag noch der Juwelier des Barock und Rokoko prächtige Stücke zu componiren, aber nie gelingt es ihm, die edle Schönheit des Renaiſſance-Schmuckes zu erreichen. Ihm that ſich, beſonders ſeit dem XVIII. Jahrhundert, ein anderes Gebiet auf, wo er die geſteigerte techniſche Kunſtfertigkeit ſeines Handwerks, die verſchiedenartige Behandlung des

ANHÄNGER UND RINGE

ARBEITEN DES XVI. UND XVII. JAHRHUNDERTS

DOSEN DES XVIII. JAHRHUNDERTS

Emails, die Ciſelirung des Metalls, die Färbung des letzteren u. a. m. in reichem Maſse verwerthen konnte: die Herſtellung von Bijouterie- und Galanterie-Waaren. Von all den kleinen Luxusgegenſtänden der Rokoko-Periode iſt die Doſe der beliebteſte und verbreitetſte geweſen; die Künſtler verſtanden es, ſie mit allem Schmuck und allen Verzierungen, deren die Juwelierkunſt der Zeit fähig war, auszuſtatten und zu ſchmücken.

Silbervergoldetes Salzfaſs
Mailändiſche Arbeit des XVI. Jahrhunderts

Die im Beſitz Ihrer Majeſtät der Kaiſerin befindlichen Doſen geben eine umfaſſende Ueberſicht von der Mannigfaltigkeit der Formen und der Decoration, von der verſchiedenartigen Behandlung der Metallfaſſung. Wohl die erſte Stelle nimmt eine Doſe aus Chryſopras ein, welche mit einem Geflecht von Rocaillen und Blumenguirlanden in Or de couleurs überzogen iſt. Die Einfachheit und Reinheit der Formgebung, die harmoniſche Farbenwirkung zwiſchen dem grünlichen Stein und der matt abgetönten Farbenſcala des Goldbeſchlages iſt von groſsem Reiz und übertrifft ähnliche Doſen, aus ſchleſiſchen Achaten gefertigt und reich mit Diamanten beſetzt, welche ſich im Krontreſor befinden und wahrſcheinlich Berliner Herkunft ſind.

MOBILIAR

Holzgeſchnitzter Candelaber
Italieniſch, Anfang des XVI. Jahrhunderts

Wie werthvoll im Einzelnen die Mobiliarſtücke im Schloſs Friedrichshof ſind — hervorragend durch den Adel ihrer Formengebung und den geſchmackvollen Reichthum ihres Decors, ihre wahre Bedeutung und künſtleriſche Wirkung erhalten ſie doch erſt durch die Art und Weiſe, wie ſie als Ausſtattungsſtücke in den verſchiedenen Räumen des Schloſſes verwendet worden ſind. Mit feinem Sinne für die Stilformen, in denen die ebenerdigen Empfangs- und Prunkräume des Schloſſes gehalten wurden, ſind die einzelnen Möbelſtücke und Tapiſſerien ſorgfältig ausgewählt worden. Jede Anhäufung antiquariſcher Merkwürdigkeiten, alles Paradiren mit einzelnen Prunkſtücken iſt vermieden, überall im Bunde mit der Decoration der Wände, Böden und Decken eine wohlthuende Harmonie und künſtleriſche Wirkung erzielt worden. Ein Geſchmack in der Auswahl, eine Kunſt der Anordnung iſt in dieſen fürſtlichen Räumen entfaltet, die als Vorbild gelten darf. Gewiſs hat ſich manch gutes moderne Möbel und Schmuckſtück in die vornehme Formenwelt älterer Kunſt eingedrängt, dem Affection oder Koſtbarkeit beſonderen Werth lieh, auch die Hände glücklicher Reſtaurirer haben altem Glanze aufgeholfen, dennoch beſtimmt der discrete Reiz alter Kunſt

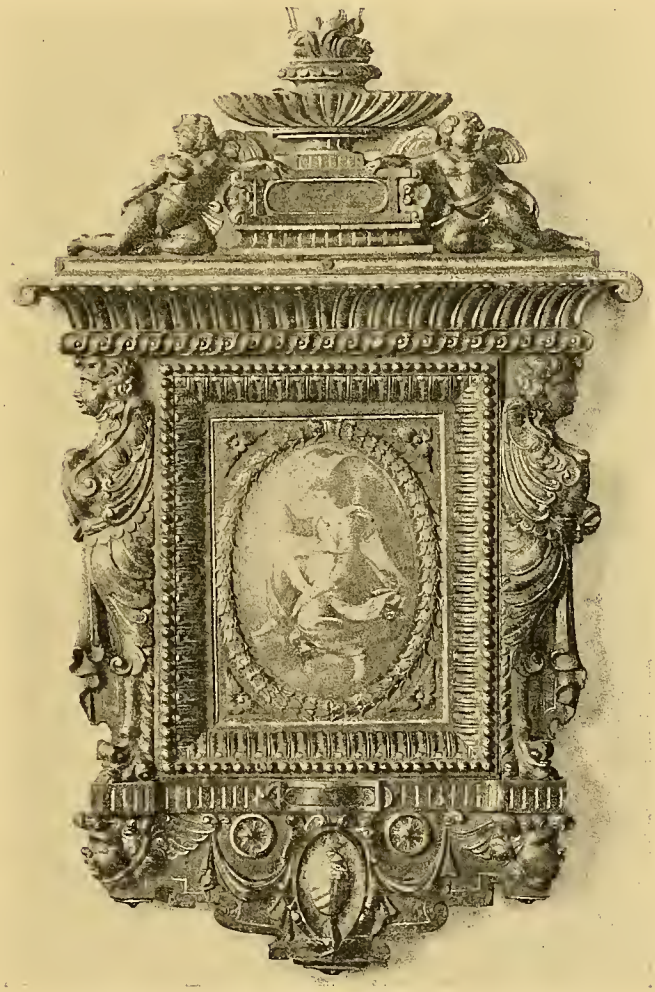
CLAVDVS AB VTERO MATRIS
LYSTRIS A PAVLO SANATVR
LYSTRII VISO MIRACVLO ARBITRANTIS PAVLVM AC BARNABAM
DEOS ESSE EISDEM SACRIFICATVRI HOSTIAS IMMOLARE PARANT
PAVLVS LAPIDATVR EXTRACTVSQ
PRO MORTVO RELINQVITVR

GOBELIN MIT DEM ENGLISCH-HOLLÄNDISCHEN WAPPEN

ARBEIT VOM ENDE DES XVII. JAHRHUNDERTS

allein die grofse künſtleriſche Wirkung der Ausſtattung von Schlofs Friedrichshof.

In der grofsen Eingangshalle mit dem Treppenhaus und in den weiten Corridoren des Erdgeſchoſſes kommt die Monumentalität italieniſcher Formenwelt im Mobiliar zum beſtimmenden Ausdruck. Mächtige gewirkte



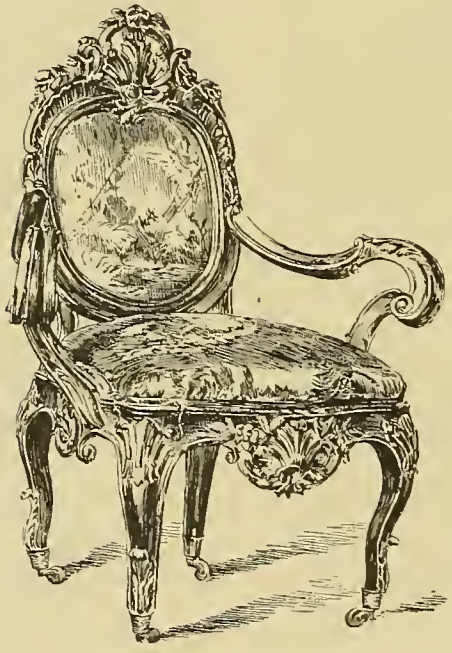
Holzgeſchnitzter Spiegelrahmen. Florentiniſche Arbeit, um 1550

Wandteppiche, wie das Opfer von Lyſtra nach einem Carton des bekannteſten unter den vlämiſchen Romaniſten, des Barend van Orley, dann das barocke Wappenſtück mit dem Wahlſpruch der engliſchen Krone, eine Brüſſeler Arbeit, J. COENOT bezeichnet, endlich die Schilderung, wie Paulus die Viper fortſchleudert, ebenfalls aus Brüſſel und G. v. LEEFDAEL bezeichnet — dieſe und ähnliche Decorationsſtücke bieten einen vortrefflichen Hintergrund für dieſe italieniſchen Möbel: edle Florentiner Truhen mit reicher

5*

Schnitzarbeit, ſchwere Tiſche und impoſante Lehnſtühle. Dazu geſellen ſich einige kleinere Stücke von beſter Schnitzarbeit, ſo ein vergoldeter Kandelaber, auſserordentlich fein in den Verhältniſſen ſeines Aufbaus, eine Arbeit aus den erſten Jahren des Cinquecento, ein köſtlicher kleiner Spiegel von der Mitte des XVI. Jahrhunderts aus Nuſsbaumholz von bronzefarbener Patina, leicht durch Gold belebt, deſſen noch vorhandener Schiebdeckel von Francesco Salviati gemalt iſt, endlich ein hochgeſtelzter Buchſtänder von jener kräftigen barocken Ornamentik, die alle Keime des Rokoko in ſich ſchlieſst.

Auch einige deutſche Möbel haben hier Aufſtellung gefunden, ſo die gutbäuerliche Hochzeitstruhe der Eliſabeth Mulſtene, 1610 datirt, und einige groſse Schränke, wie der Braunſchweiger Schrank mit feinen durchbrochenen Meſſingfüllungen, zu dem ſich im Königlichen Kunſtgewerbe-Muſeum zu Berlin ein Gegenſtück findet.



Rokoko-Seſſel, Berliner Arbeit

Die Kunſt der franzöſiſchen Möbeltiſchler des XVIII. Jahrhunderts und ihrer deutſchen und engliſchen Nacheiferer kommt in den kleineren, intimeren Räumen des Schloſſes zur Geltung. Zumeiſt ſind dieſe Zimmer mit hellgetönten Stofftapeten ausgeſchlagen und gewähren den Bildern und Sculpturwerken eine ruhig wirkende Folie. In der freien Gruppirung des Mobiliars, das ſeit den Tagen der Régence allen Bedürfniſſen vornehmer Intimität, allen Launen behaglicher und gefälliger Lebenskunſt Rechnung zu tragen wuſste, zeigt ſich eben ſo ſehr der feine perſönliche Geſchmack der Hohen Frau wie in der Wahl und Vertheilung der Bildwerke.

Die Louis XIV-Möbel freilich mit ihrer fürſtlichen Grandezza und architektoniſchen Ruhe beanſpruchen noch eine der Raumarchitektur folgende Dispoſition. Sie ſind nicht im eigentlichen Sinne mobile Möbel geweſen, ſie waren meubles d'apparat, und ſie verlören viel von ihrer prunkenden Wirkung, wenn geſchmackvolle Willkür ſie frei nach engliſcher Art im Zimmer gruppirte. Die Möbel im Stile des alten Boulle ſind auch nicht zahlreich im Schloſs Friedrichshof, aber ein paar Stützmöbel und Cabinete erinnern doch an die geniale Decorationsweiſe des premier ébéniste du Roi.

SCHRANK MIT DEM BRAUNSCHWEIGER WAPPEN

ARBEIT DES XVIII. JAHRHUNDERTS

Weitaus die meiſten Möbel franzöſiſcher Herkunft bewegen ſich in der freieren Formenſprache, die das Mobiliar noch zu Lebzeiten des groſsen Königs annahm und an der es feſthielt bis an das Ende des Ancien Régime. Frühe Régence-Möbel, denen das Beſtreben, dem architektoniſchen Claſſicismus des XVII. Jahrhunderts zu entrinnen, eine noch etwas herbe Grazie lieh, fehlen in Friedrichshof faſt ganz. Um ſo mehr können wir uns an dem Phantaſiereichthum der Möbeltiſchler im Stil Louis XV. erfreuen. Beſonderes künſtleriſches Intereſſe bieten ein ſich auf ſchmächtigen, à l'arbalète contournirten Beinen aufſchwingendes Tiſchchen, dann einige Conſoltiſche und einige ſchwere gebauchte Kommoden und Schränke. Ihnen ſchlieſst ſich als bezeichnendes Beiſpiel des Potsdamer Rokoko eine derb profilirte, von kräftigem Formgefühl zeugende Garnitur an — Sopha, Tiſch und Fauteuils —, die in dem Zimmer, das den herrlichen Rubens birgt, aufgeſtellt iſt. An einem ſchweren franzöſiſchen Bureau desſelben Raumes verdient die originelle Behandlung der Bronzeappliquen an den Füſsen, mit den umgeſtülpten Blumenkelchen, beſondere Beachtung; Guſs, Ciſelirung und Vergoldung ſind von gleich bemerkenswerther Güte. Scurril faſt neben dieſen Stücken nehmen ſich ein paar anſcheinend ſüddeutſche Rokokoſtühle aus, niedrig und mit unförmig hohen Lehnen, die eine etwas ausſchweifende Rokokolaune eigenſinnig in ſchmächtige Leiſten mit Muſchelmotiven zerlegt hat.

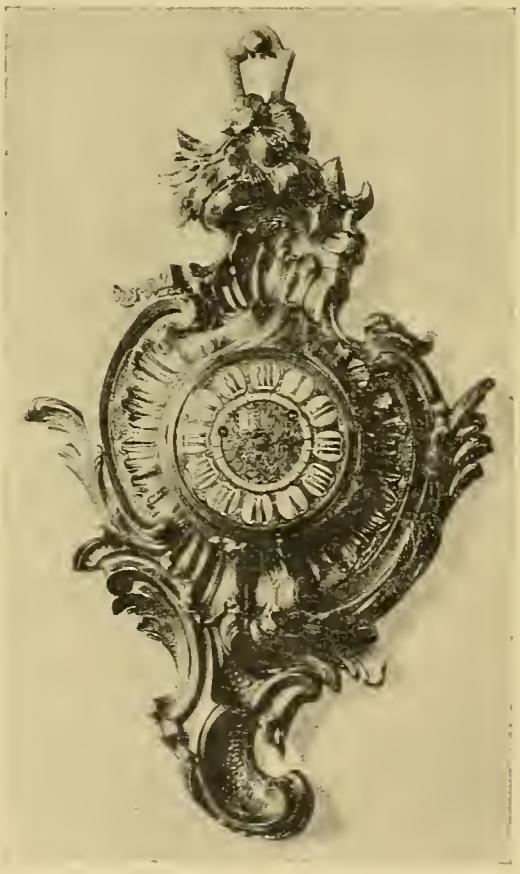
Individuelles Gepräge zeigt eine groſse Standuhr in der Art Caffieri's; ihr Zifferblatt trägt den Namen des Uhrmachers Danthiau und die verhängniſsvolle Jahreszahl 1789. — Auch für die Rokokokunſt bedeutet dieſes Datum ein Ende. Und längſt ſchon waren in der Formenwelt des Rokoko Wandlungen eingeleitet worden, die die Abkehr von dem koketten Ideal des Stils Louis XV. predigen. Seit den vierziger Jahren ſchon des XVIII. Jahrhunderts waren dieſe Beſtrebungen lebendig, und je mehr das Jahrhundert zur Neige ging, deſto deutlicher wird der Anſchluſs an claſſiſche Formideale. Der Name der unglücklichen Marie Antoinette bezeichnet die reizvollſte Phaſe des Louis XVI-Stils, die noch naiv mit naturaliſtiſchem Blumenwerk und leichten Anklängen an antike Formelemente ſpielt. Nicht lange währt dieſe überaus gefällige Richtung, denn mit dem wachſenden Studium der Antike verſcheucht ein pedantiſcher Claſſicismus die einfach graziöſe Feinſinnigkeit, die im Petit Trianon ihren lauterſten Ausdruck fand.

Schloſs Friedrichshof birgt eine ganze Schaar guter Louis XVI-Möbel, Arbeiten im Stile Rieſener's und Georges Jacob's, hell marquetirte

Schränkchen und Encoignuren, auch einige zierliche Mahagonimöbel, ſo ein hübſches Bonheur du jour in der Art Denizot's.

Der engliſche Möbelſtil des XVIII. Jahrhunderts iſt durch eine beträchtliche Zahl Stühle im Geſchmacke Thomas Chippendale's gut vertreten.

Mit dieſen verſchiedenartigen Elementen, zu denen ſich noch einige Lackmöbel mit beſſeren Chinoiſerien als Appliquen und auch zierliche moderne Möbel engliſcher Abkunft geſellen, ſind in den Räumen des Schloſſes Arrangements von hohem künſtleriſchen Reize geſchaffen worden, die den Werth des Einzelnen wohl erkennen laſſen und zur wohlthuenden Harmonie des Ganzen vortrefflich ſtimmen.



Franzöſiſche Cartelluhr. XVIII. Jahrhundert

DIE MINIATURPORTRAITS

Wir betreten das unfreundliche, wenn auch glänzende Zimmer eines Gafthofes. Der erfte Impuls, diefen Raum heimifch für uns zu geftalten, wird uns veranlaffen, denfelben mit den photographifchen Bildniffen der uns Naheftehenden auszuftatten. Nicht nur, dafs wir jetzt bekannte Gefichter um uns fehen — dem kleinen Portrait wohnt überhaupt die Eigenthümlichkeit inne, Gemüthlichkeit und Vertraulichkeit um fich zu verbreiten, felbft der einfarbigen, mechanifch hergeftellten Portraitphotographie. Bei dem gemalten, kleinen Bildnifs, der Portraitminiatur, kommt ein doppelter Reiz noch hinzu, der Reiz des Coloriftifchen und der Reiz des Kunftwerks.

In den Wohnräumen des Schloffes zu Kronberg ift die reiche Miniaturenfammlung Ihrer Majeftät der Kaiferin in gefchickteter Weife benutzt, um an ihrem Theil mitzuwirken, diefen Gemächern in der bezeichneten Weife den Charakter des Perfönlichen zu verleihen. In Rahmen, zumeift kleinen Rokoko-Rahmen vereint, auf gut geftimmtem Grund befeftigt, bieten die Miniaturen von Weitem ein angenehmes Farbenbild und laden uns ein, näher hinzuzutreten und uns in die Einzelbetrachtung zu verfenken.

Entfprechend dem Zwecke des Kunftwerks an jener Stelle ift bei der Gruppirung ausfchliefslich der gute Gefchmack und nicht die gefchichtliche Entwickelung mafsgebend gewefen. In den folgenden Zeilen mufste hiervon jedoch abgewichen werden, wir wollen, von der hiftorifchen Folge geleitet, auf die intereffanteften Stücke der werthvollen Sammlung aufmerkfam zu machen fuchen.

Es find die berühmteften Künftlernamen, mit denen es die Gefchichte der Miniaturportrait-Malerei in ihren Anfängen zu thun hat: denn die Clouet's und Hans Holbein müffen da in erfter Linie genannt werden. Aber trotzdem wäre eine Herleitung aus der Portraitmalerei grofsen Stils verkehrt oder zum mindeften unvollkommen. Die Sitte vieler Jahrhunderte,

in Handfchriften Portraits der Beſteller anzubringen, eine Sitte, die bis auf die carolingifche Zeit zurückgeht, hat fchliefslich den Gedanken zur Folge gehabt, diefe kleinen Bildniſſe aus ihrer Umgebung loszulöfen. Vielleicht einen rein mechanifchen Vorgang mehr oder weniger zufälliger Natur haben wir fo als die Geburtsſtunde unſerer Kunſt anzufehen. Romantifch fchmückt Bouchot in feiner geiſtreichen Studie über das Miniaturportrait in Frankreich jenes Ereigniſs aus (Gazette des Beaux-Arts 1892/93). Er denkt an den Zug Carl's VIII. nach Italien am Ende des XV. Jahrhunderts, an die Cavaliere des Hofes, die nun auf Jahre von der Gebieterin ihres Herzens getrennt waren, und damals zuerſt vielleicht das Amulet, das früher den Krieger begleitete, mit dem Portrait ihrer Herrin vertauſchten.

Wichtiger als diefe Vermuthung ſind die an eben jener Stelle gelieferten Nachweiſe, in welchem Range bald nach jenem Kriegszuge im XVI. Jahrhundert das Miniaturportrait am franzöſiſchen Hofe ſtand, wie die beiden berühmteſten Mitglieder der Künſtlerfamilie Clouet es nicht unter ihrer Würde halten, auch in diefem kleinen Mafsſtabe die Züge ihrer Zeitgenoſſen feſtzuhalten. Ihre Technik iſt die der Handſchriftenmalerei jener Zeit, Gouachemalerei auf Pergament, die den Bildgrund vollkommen deckt. An die vielverheifsenden Anfänge knüpft ſich in Frankreich keine dementſprechende Entwickelung. Die nächſten anderthalb Jahrhunderte bis zur Mitte des XVIII. Jahrhunderts haben keine Namen von irgend welcher Bedeutung auf diefem Gebiete aufzuweiſen. Die Kunſt verſank mehr und mehr in das Handwerksmäſsige, die Künſtler, Männer dritten oder vierten Ranges, befchränkten ſich darauf, die grofsen Gemälde ihrer berühmten und begünſtigten Kollegen im Kleinen zu copiren. Nur wenn es ſich um Männer oder Frauen in wenig hervorragender ſocialer Stellung handelte, durften ſie hoffen, eine Sitzung für ihren Zweck zu erhalten.

Die wirkliche Heimat des Miniaturportraits iſt nicht Frankreich, ſondern England. An der Spitze der Entwickelung ſteht hier Hans Holbein. Aber trotzdem mufs die betreffende Kunſt nicht als aus Deutſchland, ſondern aus Holland importirt gelten. Holbein felbſt iſt in diefer Beziehung nach Carel van Mander's Zeugniſs ein Schüler des Lucas Horembout, eines Sohnes des berühmten Handſchriftenmalers Gerard Horembout, der vermuthlich einer der Verfertiger des »Breviarium Grimani« iſt. Eine gleiche künſtleriſche Genealogie läſst ſich für die nächſt Holbein am engliſchen Hofe am meiſten begünſtigte Miniaturmalerin Levina Teerlinck feſtſtellen. Sie iſt eine Enkelin des Alexander Benninck, eines der hervorragendſten

niederländiſchen Handſchriften-Illuminatoren, deſſen Name neuerdings ebenfalls mit der Entſtehung des »Breviarium Grimani« verknüpft worden iſt.

Eine lange Reihe tüchtiger Künſtlernamen iſt für die folgenden Zeiten in England zu nennen. Es ſind nicht Männer, die wie Holbein das Miniaturportrait neben ihrer Hauptkunſt betrieben, fondern für die dasſelbe der Mittelpunkt, meiſtens ihr ausſchliefsliches Arbeitsfeld war. Aber es ſind andererfeits wirkliche Künſtler, nicht, wie in Frankreich, faſt mechaniſch arbeitende Copiſten. Hier wurden van Dyck, Mignard, Champaigne, Lebrun copirt; einen anderen Ausdruck müſſen wir wählen, wenn wir die Arbeitsweife der engliſchen Künſtler bezeichnen wollen. Nicholas Hilliard (1547—1619), Iſaac Oliver und ſein Sohn Peter — der begabteſte dieſer Generation — (1556—1647) arbeiteten in der Art Holbein's, John Hoskins (bis 1664) und Samuel Cooper (1609—1672) ſchloſſen ſich in ihrer Auffaſſungsweiſe an van Dyck an, während den Künſtlern vom Ende des XVII. Jahrhunderts der elegante Sir Peter Lely, der Urheber jener trefflichen und berühmten Portraits der Familie Carl's I. in Windſor, als Vorbild diente. Als ein Charakteriſticum für die Auffaſſungsweiſe, die man den Miniaturmalern in England entgegenbrachte, kann die bekannte Erzählung gelten, wie Cooper von Cromwell nur unter der Bedingung Sitzungen erlangte, dafs nachträglich nichts an den raſch hingeworfenen Bildniſſen geändert werden durfte.

In techniſcher Beziehung hielt man in Frankreich in faſt mechaniſcher Weife an der einmal angenommenen Methode der Gouachemalerei auf Pergament feſt. Die genauen, bis in's Einzelne gehenden Vorſchriften der betreffenden theoretiſchen Schriften machen durchaus den Eindruck des Handwerksmäfsigen, während dem freieren künſtleriſchen Zuge in England eine gröfsere Variirung auch in techniſcher Beziehung entſpricht. Bereits von den Zeiten der Oliver's an tritt häufig an Stelle der Gouachemalerei die Oeltechnik, die auf Kupfer, Schiefer oder Silber in Anwendung kam, eine Methode, die bekanntlich in Holland während des XVII. Jahrhunderts in ausgiebigſter und geſchickteſter Weife angewandt wurde. Uebrigens war der holländiſche Hauptmeiſter in dieſer Hinſicht, Kaſpar Netſcher, auch eine Zeit lang in England thätig. — Aber auch bei Anwendung von Pergament oder Carton wuſste man eine gewiſſe Abwechſelung in die Technik zu bringen, ſo z. B. durch die geſchickte Benutzung des Bleiſtifts (»plumbago«). Kupferſtecher ſcheinen hier die Erfinder geweſen zu ſein, wie auch der Stecher David Loggan (1630—1693) der bekannteſte Meiſter auf dieſem Gebiete iſt.

Es mufste diefe erfte Periode in der Entwickelung unferer Kunft etwas ausführlicher dargelegt werden, da hier die Entwickelungskeime für die folgenden Zeiten liegen, wenn auch die umfangreiche Sammlung, der diefe Zeilen gewidmet find, ihrem Hauptbeftandtheile nach Arbeiten fpäterer Zeit enthält. Immerhin kann auch für das bereits Dargelegte auf einige treffende Beifpiele hingewiefen werden.

Das Portrait eines älteren Mannes mit langem, weifsem Bart, in pelzverbrämtem, dunkelm Anzuge, eine flache Kappe auf dem Haupt, ftammt noch aus dem XVI. Jahrhundert, es verräth den Einflufs Holbein's (Tafel Nr. 2). Aus dem XVII. Jahrhundert befitzt die Sammlung mehrere Beifpiele derfelben Technik, Gouachefarbe auf Pergament: fo den Kopf einer Nonne in vorgerückteren Jahren in reicher Faffung, trotz des etwas violetten Fleifchtones von guter Ausführung (Tafel Nr. 4). Die etwas bombaftifche Art, die im grofsen Portrait und im Portraitftich um die Wende des XVII. und XVIII. Jahrhunderts üblich war, blieb nicht ohne Einflufs auf das Miniaturbildnifs diefer Zeit. Welch ein Ueberflufs an Draperien ift z. B. bei den Bildniffen Friedrich's I. von Preufsen (Tafel Nr. 7) und feiner Gemahlin in Anwendung gebracht!

Weit reicher ift der Beftand an in Oeltechnik ausgeführten Miniaturen. Ein grofser Theil der hierin hergeftellten Stücke war wohl urfprünglich zur Befeftigung an der Wand beftimmt gewefen. Befonders holländifche Bildniffe in der urfprünglichen, zweifellos diefem Zweck dienenden Umrahmung find keine Seltenheit. Zu diefer Claffe gehören einige Stücke, die in dem grofsen Sammlungsfchrank zur Aufftellung gebracht find. Ein Frauenportrait in der Art des Netfcher ift von befonders guter Ausführung. — Auch das etwa derfelben Zeit entftammende fehr feine Bildnifs eines jungen Mannes — angeblich Friedrich Auguft I. von Sachfen — ift wohl hierher zu rechnen (Tafel Nr. 12).

Aber auch andere Arten der Montirung kommen vor. So ift z. B. das Bildnifs eines Mannes aus den erften Jahrzehnten des XVII. Jahrhunderts mit lang herabfallendem, auf der Stirn gerade abgefchnittenem Haar ebenfo wie fein Wappen in einem fächfifchen Schraubenthaler angebracht (Tafel Nr. 5). Ein anderes männliches Portrait, das über ein halbes Jahrhundert jünger ift, von ganz vorzüglicher Ausführung, ein Mann in Allongeperücke, ift in ein kleines fchwarzes Etui eingelaffen.

Das Metall ift keine günftige Malunterlage für die Oeltechnik. Nur eine fehr gefchickte Hand wird hierüber hinwegführen. Die Haut wird leicht etwas Structurlofes erhalten, für das Colorit ift die Gefahr eines

MINIATUREN

etwas bläulichen Tons vorhanden. An diefem letzteren Uebel laboriren zwei kleine im Uebrigen fehr gut ausgeführte medaillonartig gefafste Bildniffe vom Ende des XVII. Jahrhunderts, die in einer Vitrine des Sammlungszimmers aufbewahrt werden (Tafel Nr. 1).

Im XVIII. Jahrhundert gehören in Oel ausgeführte Miniaturen zu den Seltenheiten. Ein folcher Nachzügler ift das auf unferer Tafel abgebildete Portrait Friedrich Wilhelm's I. von Preufsen, das in feiner einfach derben, foldatifchen Auffaffung mit gebräuntem Geficht und heller Stirn in intereffantem Contraft zu dem oben erwähnten Portrait feines königlichen Vaters fteht (Tafel Nr. 3).

Wir haben eben bereits berührt, wie das Miniaturportrait verfchiedenen Zwecken dienen konnte. Es ift klar, dafs es nicht ohne Einflufs auf die Ausführung war, ob ein derartiges kleines Kunftwerk in der Art der Werke grofsen Stils zur Verwendung gelangen oder ob es verfchloffen in geheimem Medaillon uns eine geliebte oder verehrte Perfönlichkeit vergegenwärtigen oder ob es in fchöner und werthvoller Faffung als Schmuckftück den Augen Aller ausgefetzt werden follte. Im erften Falle wird der Künftler verfuchen, einen grofsen Stil zu erreichen. Den gefchickteften unter ihnen, befonders holländifchen oder engliſchen Künftlern, ift dies durch die Art der Auffaffung und durch eine breite technifche Behandlung gelungen. Andere werden zu demfelben Ziele in mehr äufserlicher Art zu gelangen fuchen, wie etwa durch die Draperien in dem Bildnifs Friedrich's I. oder überhaupt durch allerlei Beiwerk oder durch einen landfchaftlichen Hintergrund. Wo dagegen die Miniatur etwa unfere heutige Photographie vertritt, wird in erfter Linie die Aehnlichkeit ftehen, aber es droht hier die Klippe, an der auch die künftlerifche Behandlung unferer Photographie bisher meiftens Schiffbruch gelitten hat, das Streben nach einer gar zu grofsen Wohlgefälligkeit auf Koften des Charakteriftifchen. Was hier ein Fehler ift, ift ein Erforderniſs bei jener dritten Gattung. Denn wo die Miniatur im Schmuckftück zur Anwendung gelangt, offen getragen, etwa als Brofche, am Armband, am Ring, gehört fie bereits in das Gebiet des Kunfthandwerklichen.

Mit diefer Auffaffung müffen wir an das Emailportrait herantreten. Das bedingt hier fchon die Technik. Die Anfänge der Emailminiatur find für uns unzertrennlich von dem Namen Petitot's, wenn es auch nicht er, fondern wohl ein Uhrmacher in Chateaudun mit Namen Jean Toutin war, der die alte Emailtechnik von Limoges verbefferte, indem er, anknüpfend an ältere Verfuche derfelben Art, den fchwarzen Grund durch einen

weifsen erfetzte und fie fo erft dem Zwecke der Miniaturmalerei dienlich machte. Auch in der alten Technik vor Toutin ift es oft verfucht worden, Portraits herzuftellen. Das dabei entftehende coloriftifche Bild wird uns durch ein kleines Frauenbildnifs aus dem XVI. Jahrhundert im Befitze Ihrer Majeftät der Kaiferin vergegenwärtigt. Auf dem dunkeln Grunde find die hellen Töne des Fleifches, des Kragens u. f. w. in bläulichweifser Farbe aufgetragen. Die Modellirung ift in bräunlichen Linien hergeftellt (Tafel Nr. 8).

Gleichgültig, wer nun der Erfinder der verbefferten Technik war, zuerft in gröfserem Mafsftabe ift diefelbe für die Emailminiatur angewandt worden, als der Genfer Petitot 1635 in London in die Dienfte Carl's I. trat. Der zehnjährige Aufenthalt Petitot's in England, die dann folgenden vierzig Jahre am Pariſer Hofe waren mit unabläffiger Arbeit ausgefüllt. Unzählige Werke müffen aus feiner Werkftatt hervorgegangen fein, von denen jedoch eine verhältnifsmäfsig geringe Anzahl den Wechfel der Tage überdauert hat. So hoch man die Arbeiten des Meifters fchätzen mufs, fo mufs doch betont werden, dafs es fich bei ihnen nicht um Originalportraits, fondern faft ausfchliefslich um Copien handelt oder vielmehr um Ueberfetzungen von Originalen vermittelft einer kunftgewerblichen Technik. Ein malerifcher Effekt, insbefondere die beim Portrait doch fraglos wichtige Wiedergabe des individuellen Fleifchtons, kann hier nie unmittelbar erzielt werden, es kann nur annähernd berechnet werden, wie die beabfichtigten Farben aus den verfchiedenen Bränden, die die Emailtechnik erfordert, hervorgehen werden. Die Erfahrung mufs hier das Meifte leiften, ich meine das aus langer Uebung gewonnene Recept; ein künftlerifches Wollen im Augenblick ift, zum Mindeften was das Colorit betrifft, unmöglich. Das einmal für richtig befundene Recept wird der Künftler immer wieder anwenden, und wir werden ihm das gern nachfehen, was uns bei wirklichen Portraitkünftlern als eine fchwer verzeihliche Manirirtheit erfcheinen würde. In Petitot hat die Emailtechnik von vorn herein ihren Höhepunkt erreicht. Keiner der folgenden Künftler hat nur annähernd Gleiches geleiftet. Petitot's Männer- und Frauenportraits find im Fleifchton gut getroffen, die Männer in kräftigem etwas bräunlichem Colorit, die Frauen in vorwiegend rofigen Tönen. Die Modellirung ift entfchieden, ohne hart zu fein, der Hintergrund ift gefchmackvoll gewählt, oft bräunlich, blau oder roth. Ich hebe aus der Sammlung in Schlofs Friedrichshof als charakteriftifche Beifpiele Pariſer Emailkunft zur Zeit Petitot's hervor die drei auf unſerer Tafel abgebildeten Miniaturen:

MINIATUREN

ein anmuthiges weibliches Portrait, vielleicht eine Copie nach Mignard, bei der das Carnat etwas zu blafs geworden ift, während andererfeits das blaue Kleid in einem gefchickten Farbencontraft zu dem dunkelrothen Grunde fteht (Tafel Nr. 11), ferner das gemeinfame Portrait Ludwig's XIV. und zweier Damen feines Hofes in gefchmackvoller Montirung (Tafel Nr. 13), endlich das Einzelportrait diefes Fürften (Tafel Nr. 14). Diefes letztere, ein Stück allererften Ranges, fcheint mir, wenn auch eine Bezeichnung fehlt, doch ziemlich ficher die Meifterhand Petitot's zu verrathen. Die Feinheit der Züge, die Färbung von Fleifch und Haar fcheint unübertrefflich. Ein gut gewählter blauer Hintergrund trägt zur Erhöhung der Wirkung bei.

Unter den Nachfolgern Petitot's gehören zu den bekannteften die Brüder Huault, die aus Genf ftammten und fo, wie eine grofse Anzahl hervorragender Emailkünftler, jenes Meifters Landsleute waren, die aber für uns befonderes Intereffe haben, weil fie längere Zeit (1686—1700) in Berlin thätig waren. Eine Anzahl bezeichneter Stücke, z. B. im Berliner Mufeum und im Grünen Gewölbe in Dresden, geben uns ficheren Auffchlufs über die Manier der Künftler, für die befonders charakteriftifch der fchwächliche, hellröthliche, mitunter faft rofafarbene männliche Fleifchton ift, der den betreffenden Portraits oft ein unangenehm füfsliches Ausfehen giebt. Auch die oft unnatürliche, z. B. in's Graugrüne fpielende Färbung des Haars, die wenig gefchickte Wahl des Hintergrundes, bei dem Graugrün und Gelbgrün bevorzugt wird, zeigen, wie fehr in Bezug auf Beherrfchung der Technik und in Bezug auf Gefchmack das Brüderpaar hinter Petitot zurückftand. Es ift diefelbe Differenz wie zwifchen dem Bildnifs des Grofsen Kurfürften, das wir auf unferer Tafel bringen (Nr. 24), und dem oben befprochenen Portrait Ludwig's XIV.; denn wie wir diefes dem Petitot zufchreiben zu können glaubten, fo glauben wir in jenem deutlich die bekannten Merkmale der Huault'fchen Werkftätte wieder zu erkennen.

Das ganze XVIII. Jahrhundert hindurch fand das Emailportrait feine Pflege durch mehr oder weniger gefchickte Hände. Aber charakteriftifch dafür, wie wenig diefe Technik im Vordergrund des Intereffes ftand, ift es, dafs ein fo in der Kunft feiner Zeit bewanderter Mann wie der franzöfifche Kritiker Chauffard am Ende jener Epoche den tüchtigen Parifer Künftler Thouron als den Erneuerer einer feit langer Zeit eingefchlafenen Technik feiert.

Eine Schule fei hier nur noch erwähnt, deren Sitz Dresden war und deren hervorragendfte Künftler die beiden Brüder Dinglinger und

Ismael Mengs waren. Dieſe Künſtler hatten offenbar das Beſtreben, einen nicht nur conventionellen Fleiſchton herzuſtellen, ein Beſtreben, das in Folge der durch die Technik geſteckten Grenzen oft zu einem unbefriedigenden Reſultat führen mufste. Gelbliche Töne in den Lichtern, violette Töne in den Schatten berühren uns hier unangenehm, weil eben eine vollkommene coloriſtiſche Zuſammenſtimmung ſchwer erreichbar iſt und andererſeits ſchon der glaſurartige Glanz des Emails einer naturaliſtiſcheren Behandlung widerſtrebt. Aufser einem Portrait Auguſt's III. ſtammen aus dieſer Dresdener Schule in der Sammlung auf Schloſs Friedrichshof ein Bildniſs Peter's des Groſsen (Tafel Nr. 10) und ein vortrefflicher Kopf eines unbekannten Mannes in grauer Perücke, der mit ſeinen klug aus dem hageren Geſicht hervorblickenden Augen, der ſcharfen, etwas gekrümmten Naſe und den feinen, feſt geſchloſſenen Lippen unſer Intereſſe wachruft (Tafel Nr. 9). Die letztere Miniatur zeigt beſonders deutlich die oben erwähnten coloriſtiſchen Eigenthümlichkeiten jener Schule.

Es ſei zum Schluſſe noch unter den Emailbildniſſen der Sammlung auf das des Grafen Bonneval aufmerkſam gemacht, das durch ſeine vorherrſchend hellen Töne auffällt und uns wie eine Malerei auf Porzellan anmuthet. Der bekannte Abenteurer iſt in türkiſcher Tracht dargeſtellt, das Portrait iſt alſo in der letzten Zeit ſeines Lebens entſtanden, als er unter dem Namen Achmed Paſcha im Dienſte des Sultans ſtand (1730—1747). Liegt es da nicht nahe, als Künſtler jenen Mann anzunehmen, der auf ſeinen Irrfahrten durch ganz Europa ſich auch in den Jahren 1738—1742 in Conſtantinopel aufhielt und dort die Groſsen des Reiches portraitirte? Ich meine Liotard, der, aus Genf gebürtig, neben der Paſtellmalerei, der er ja hauptſächlich ſeinen Ruhm verdankt, auch die heimiſche Kunſt des Emailportraits in geſchickteſter Weiſe ausübte.

Wir wollen jetzt den Blick zurückwenden zu dem eigentlichen, dem gemalten Miniaturportrait. Eine epochemachende techniſche Neuerung war's, als man am Ende des XVII. Jahrhunderts begann, das Pergament oder den Carton als Malunterlage durch das Elfenbein zu erſetzen. Der dadurch gegebene Vortheil, den man allerdings nicht von vorn herein erkannte, beſtand darin, dafs für das Carnat in dem Elfenbein ſelbſt mit ſeinem zarten Korne, mit ſeiner leicht gelblichen Tönung der beſte Grundton gegeben war. Es ergiebt ſich daraus von ſelbſt die techniſche Aenderung, dafs man nicht mehr wie früher den Malgrund vollſtändig zu decken ſuchte, ſondern ihn vielmehr in den Geſichtern nach Möglichkeit ſchonte und die Farben möglichſt leicht und durchſichtig aufzutragen ſuchte. Es

ergiebt ſich daraus ferner, daſs man in ausgiebiger Weiſe neben den Gouachefarben die Aquarellfarben in Anwendung brachte.

Wohl kaum je iſt die Production von Miniaturgemälden eine ſo umfangreiche geweſen, wie in den zwei erſten Dritteln des XVIII. Jahrhunderts; aber die künſtleriſche Höhe der Leiſtungen ſtand in keinem Verhältniſs hierzu. Frankreich, ſelbſt England haben kaum einen wirklich hervorragenden Künſtler auf dieſem Gebiete aufzuweiſen. Die gemalte Miniatur dieſer Zeit gehört nicht weniger als die Emailminiatur dem Kunſtgewerbe an. Auf eine möglichſt peinliche Vollendung, auf ein glattes Ausſehen war vor Allem das Augenmerk dieſer Künſtler gerichtet, die faſt ausſchlieſslich mit Punkten und feinen Strichlagen arbeiteten. Auch die Verwendung entſprach dieſem kunſtgewerblichen Charakter. So wiſſen wir z. B. aus den Acten, daſs in Paris der König, die Königin, die Prinzen und Andere zu Neujahr und zu beſonderen Gelegenheiten an die hervorragenden Perſönlichkeiten des Hofes eine groſse Zahl von Portraitminiaturen, die von den Juwelieren als Tabatièren, Käſtchen, Armbänder, Ringe und Broſchen gefaſst waren, verſchenkten.

Dieſe fabrikmäſsig hergeſtellten Bildniſſe, deren glattes Ausſehen durch die koſtbare Faſſung bedingt war, begegnen uns überall in dieſer Zeit. Die unzähligen Portraits Friedrich's des Groſsen gehören zum gröſseren Theile auch in dieſe Kategorie. Unter den vielen Exemplaren in der Sammlung von Friedrichshof iſt hinzuweiſen auf ein Portrait des groſsen Königs in kleinſtem Maſsſtabe, offenbar für einen Ring beſtimmt; ferner auf eines, das für eine Tabatière beſtimmt war und von dem unſere Tafel eine Abbildung bringt (Nr. 20). Es ſcheint eine Copie eines groſsen Portraits von Antoine Pesne zu ſein und kommt, das iſt charakteriſtiſch, in annähernd genauer Uebereinſtimmung öfters vor, ſo z. B. in der Sammlung des Berliner Muſeums. Eine Reihe anderer Portraits von Prinzen und Prinzeſſinnen der preuſsiſchen Königsfamilie aus derſelben Zeit laſſen das Können der Berliner Künſtler gegenüber den Leiſtungen an den hervorragendſten Kunſtcentren jener Zeit in keinem ungünſtigen Lichte erſcheinen. Die Bildniſſe der Gemahlin Friedrich's des Groſsen (Tafel Nr. 17), ſeiner Schweſter Amalie, ſeiner Schwägerin Louiſe von Schwedt, Gemahlin des Prinzen Auguſt Ferdinand, ſind zum Theil ganz vorzügliche Arbeiten. Sie ſind nicht vereinzelte Erſcheinungen, wie ſeiner Zeit die Ausſtellung von Kunſtwerken aus der Zeit Friedrich's des Groſsen in Berlin im Jahre 1892 gezeigt hat.

Wie in den meiſten Sammlungen von Miniaturportraits, gehört auch in der von Schloſs Friedrichshof ein groſser Theil der oben beſprochenen

Epoche an. Es liefse ſich eine nicht unbedeutende Anzahl aufführen, die innerhalb der von uns bezeichneten Grenzen vortreffliche Leiſtungen repräſentirt. Da iſt, um einige beſonders gute herauszugreifen, das Portrait Louis' XV. (Tafel Nr. 26), das Portrait Stanislaus Lescynski's (Tafel Nr. 16), da iſt ferner in einem Rahmen im grofsen Salon eine Reihe von Bildniſſen fürſtlicher Perſönlichkeiten vereinigt, die, wie ihre Form zeigt, für Tabatièren beſtimmt waren. Alle faſt bieten ein wohlgefälliges Bild; aber erſcheinen ſie uns nicht wie von einer Hand herrührend? Dieſe und jene coloriſtiſche Eigenthümlichkeit, wie z. B. die feinen hellgrauen und hellgrünen Töne, beſonders bei einigen Frauenköpfen, entſpringen vielleicht nicht einmal einer künſtleriſchen Abſicht, eher dem zufälligen Einfluſs des Sonnenlichts (vergl. Tafel Nr. 6).

Dieſe Gleichartigkeit der Manier, dieſe Handwerksmäſsigkeit der Miniatur fand ihr Ende, als in den ſechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts eine neue Schule auftrat, als deren Begründer in Frankreich der Schwede Hall (1739—1794) zu gelten hat, deren bedeutendſter Vertreter in England Richard Cosway, der Reynolds der Miniatur (1740—1821), iſt. Als dritter Name wäre dieſen beiden der Füger's hinzuzufügen (1751—1818), der, etwas jünger als jene beiden andern, vornehmlich in Wien thätig war. Aufgabe der bisherigen kleinlichen Technik zu Gunſten der Wiedergabe der Individualität in breiter Anlage, dann aber trotzdem auch wieder eine geſchickte Ineinanderarbeitung und techniſche Vollendung entſprechend dem Weſen dieſer Kunſtgattung, — ſo läſst ſich vielleicht kurz die Arbeitsweiſe der Künſtler in dieſer Glanzzeit des Miniaturportraits charakteriſiren.

Wohl hat auch die folgende Zeit Namen von gutem Klang auf dieſem Gebiete aufzuweiſen. In Frankreich ſind bis tief in unſer Jahrhundert hinein Iſabey und Auguſtin thätig. Dieſer, ein fein ausführender Arbeiter, jener ein Beherrſcher des Effekts, der beſonders ſeine Frauenköpfe durch die grofsen Augen, durch geſchickte Drapirung von Schleiern zu einer gewiſſen Wirkung zu bringen wuſste, der aber andererſeits ſeiner Kunſt viel von ihrer Eigenart nahm, indem er in der ſpäteren Zeit ſeiner Thätigkeit das Elfenbein als Malunterlage durch das leichter und ſchneller zu bearbeitende Papier erſetzte. — In England iſt man nie der Tradition von Jahrhunderten untreu geworden, und bis in unſere Zeit hinein waren und ſind tüchtige Männer auf unſerem Gebiet an der Arbeit. Es mögen nur zwei von dieſen Künſtlern genannt werden, die ſich auch aufserhalb ihres Vaterlandes einen Namen verſchafft haben: Sir William Ross (1794—1860) und Robert Thorburn (1818—1885). Jener iſt in der Sammlung auf Schloſs

Friedrichshof durch ein Portrait des Königs Leopold I. von Belgien vertreten, während von des letzteren Kunſtweiſe eine Emailcopie nach einem Miniaturbildniſs des Prince Consort in Rüſtung einen Begriff giebt. Welche Verbreitung bei uns in Deutſchland das Miniaturportrait zum Mindeſten im erſten Theil des Jahrhunderts hatte, das zeigt uns der Beſtand an dieſen kleinen Kunſtwerken überall dort, wo die Wohlhabenheit bis in dieſe Zeit zurückreicht. Aber ein wirklicher Fortſchritt über die Leiſtungen jener Glanzepoche hinaus iſt wohl nirgends zu bemerken, dagegen oft genug ein merklicher Verfall, wieder ein Streben nach übermäſsiger Glätte, das z. B. den Arbeiten des Berliner Künſtlers Unger das Ausſehen von Porzellanmalerei oder — um die groſse Rivalin und Verdrängerin des Miniaturportraits zu erwähnen — den Effekt von bemalter Photographie verleiht.

An Arbeiten dieſes Jahrhunderts iſt naturgemäſs Schloſs Friedrichshof reich. Es ſind zumeiſt Familienbilder, zum Theil von hohem künſtleriſchen Werthe, engliſche und deutſche Arbeiten. Sie ſind an den Wänden des Arbeitszimmers Ihrer Majeſtät der Kaiſerin gruppirt und tragen viel dazu bei, dieſem kleineren Raume den Charakter des Intimen zu geben. Auſser den bereits eben genannten verdient unter dieſen Familienportraits vor allen auch eine Hervorhebung eine Copie nach einem Portrait der Königin Victoria mit einem Kranze von Aehren von Winterhalter, das bezeichnend iſt für die geſchickte Art, in der die Kunſt der Miniaturmalerei auch im Zeitalter der Photographie benutzt wurde, um hervorragende Kunſtwerke zu vervielfältigen.

Auch jene glänzende Zeit der ſechziger und achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts iſt durch einige gute Stücke vertreten. So z. B. die franzöſiſche Kunſt durch ein vortreffliches Portrait der Königin Marie Antoinette (Tafel Nr. 15), deſſen coloriſtiſche Haltung mit der feinen grauen Färbung des Grundes, mit dem etwas bräunlichen Fleiſchton an Hall erinnert. Von den zahlreichen deutſchen Bildniſſen ſind für unſere Tafeln drei bezeichnende Exemplare ausgewählt worden: das Bildniſs der Herzogin Auguſte von Saalfeld (Nr. 19), ferner das Portrait des Prinzen Heinrich von Preuſsen (Nr. 18), das keck hingeworfen iſt, uns aber auch zeigt, wie das Aufgeben der alten minutiöſen Manier leicht zu einer gewiſſen Flüchtigkeit verführen konnte; endlich das Portrait der Königin Friederike Louiſe von Preuſsen (Nr. 21), eine Leiſtung allererſten Ranges in ſeiner lebenswahren Auffaſſung, in ſeiner weder zu feinen noch zu flüchtigen wohlgefälligen Ausführung.

Es iſt hier nur das Miniaturportrait beſprochen worden und vielleicht in zu ausführlicher Weiſe im Verhältniſs zu dem Charakter dieſer Kunſtart. Aber auch ſonſt iſt während der ganzen von uns in Betracht gezogenen Zeit die Miniaturmalerei für das Genrebild, die Landſchaft u. ſ. w. vielfach angewandt worden, bald zur Wiedergabe berühmter Bilder, bald zur eigenen Compoſition, dann aber meiſt in genauem Anſchluſs an den Stil eines herrſchenden Künſtlers auf dem Gebiete der groſsen Kunſt. Derartiger kleiner Gemälde aus dem vorigen Jahrhundert befinden ſich mehrere in Schloſs Friedrichshof, das eine oder andere dürfte den berühmten Berliner Stecher und Maler Chodowiecki zum Urheber haben. Drei von ihnen, in der Art Watteau's und Lancret's, ihrer Form nach zweifellos für Doſen beſtimmt, ſind auf unſeren Tafeln abgebildet (Nr. 22. 23. 25). Dieſe kleinen Kunſtwerke, ſo reizend viele von ihnen ſein mögen, ſtehen doch an Bedeutung weit hinter den Miniaturbildniſſen zurück, deren Betrachtung, möge sie nun dem Werthe des Einzelexemplars gelten oder der hiſtoriſchen Aneinanderreihung und den daraus ſich ergebenden kunſt- und kulturhiſtoriſchen Geſichtspunkten, uns immer neuen Reiz gewährt.

Cardinal Albrecht von Brandenburg
Muſchelſchnitt

DEUTSCHES STEINGUT, EMAIL, EISEN

Bei der Mannigfaltigkeit der Sammlungen im Schlofs Friedrichshof auf faft allen Gebieten kunftgewerblichen Schaffens ift es leicht erklärlich, dafs auch die Kunfttöpferei in ihren Hauptzweigen würdig vertreten ift. Und namentlich der kleine Speifefaal des Schloffes enthält als hervorragenden Schmuck feiner Wandflächen eine Auswahl der fchönften Erzeugniffe alter Kunfttöpferei.

Neben der Majolica und den Fayencen ift es befonders das Steinzeug, welches während feiner Blüthezeit in feiner künftlerifchen Bedeutung kaum einem anderen Zweige des Kunftgewerbes nachftand. Da aber das zu demfelben nöthige Rohmaterial nur in einigen Gegenden Deutfchlands vorkommt, fo war feine Herftellung an diefe Orte gebunden. Nach neueren Forfchungen befchränkte fich diefe Fabrikation im Wefentlichen auf die Orte Siegburg, Raeren bei Eupen, Frechen bei Cöln, weiterhin auf das fogenannte Kannebäckerländchen im Naffauifchen, mit den Hauptorten Höhr und Grenzhaufen; daneben war noch Kreufsen in Franken befonders feit dem XVII. Jahrhundert eine hervorragende Stätte diefes Töpfereizweiges. Durch Vermittelung der grofsen Handelsftadt Cöln wurden nun diefe rheinifchen Steinzeugarbeiten in grofsen Mengen nach Flandern, England, Frankreich u. f. w. verbreitet und galten früher wegen ihrer niederdeutfchen Infchriften als flandrifch (grès de Flandre).

Die Arbeiten von Siegburg nehmen den erften Rang ein. Diefelben find ausgezeichnet durch ihren feinen weifsen Thon, der ein fcharfes Ausprägen der eingefchnittenen und gepreften Figuren geftattet und welcher auch nach dem Brande feine Farbe behält. Um die Mitte des XVI. Jahrhunderts war die beliebtefte Form die Pinte, auch Schnelle genannt, ein

Krug von Raeren. 1590

ſchlanker, faſt cylindriſcher Henkelkrug, deſſen aufgelegte Verzierungen faſt immer in drei ſenkrechten Streifen angeordnet ſind. Von dieſer Hauptform ſind in der Sammlung mehrere ſehr gute Beiſpiele aus der beſten Zeit vorhanden. Wir erwähnen eine Siegburger Schnelle mit drei Reliefdarſtellungen aus der Geſchichte des Tobias, darunter kleine Schrifttafeln mit niederdeutſchen Inſchriften (bez. H.H); eine andere mit Kriegerfiguren in ovalen Kartuſchfeldern, umgeben von Blätterranken mit Früchten.

Von beſonderer Schönheit ſind die Schenkkannen und Trinkkrüge von Raeren, welche ſich durch einen reich gegliederten und ſcharf profilirten Aufbau auszeichnen. Die braune Farbe der Gefäſse iſt vorherrſchend, aber auch graue Krüge und Kannen mit Blau verziert kommen an diesem Ort vor.

Den Hauptſchmuck der Gefäſse bildeten gewöhnlich aufgelegte Frieſe um Bauch und Hals; als Vorlagen für dieſelben dienten beſonders die Bauerntänze des Hans Sebald Behaim, die Scenen aus dem Soldatenleben und die Triumphzüge des Pencz, die ornamentalen Frieſe des Virgil Solis und anderer Kleinmeiſter. Raeren iſt in der Sammlung ganz beſonders gut vertreten, und es mögen die hervorragendſten Stücke hier kurze Erwähnung finden: Groſser brauner Krug, mit Bauerntanz, darüber niederdeutſche Inſchrift. Unten am Bauch Volutenwerk mit Blättern und bacchantiſche Figuren mit Fruchtgehängen, Masken u. ſ. w. Arbeit von Jan Emmens. 1576. — Ein anderer Krug von ähnlicher Form zeigt am Mittelfries drei Wappen, in der Mitte dasjenige von Cöln von heraldiſchen Löwen gehalten. Darüber Sinnſpruch. Unter dem Henkel

Krug von Raeren. 1576

Rad. von A. Krüger

ARBEIT DES LÉONARD LIMOSIN

EMAILPLATTE MIT WEIBLICHEM BRUSTBILD

Wappen mit Umſchrift: Van Dutſen Bluot den Prenſſen van Orranien. Anno 1590. — Kleinerer brauner Krug mit Bauerntanz 1597; ein ähnlicher mit Landsknechten unter Bogenſtellungen.

Von den Krügen aus grauem Steinzeug mit Kobaltblau gemalt, Raerener oder Naſſauer Urſprungs, ſeien folgende erwähnt: Krug mit den Halbfiguren der ſieben Kurfürſten und deren Wappen; ein ähnlicher mit den kleinen Wappen der Schweizer Kantone.

Die niederrheiniſche Töpferei war durch den dreiſsigjährigen Krieg in Verfall gerathen, und nur in dem Städtchen Kreuſsen in Franken erhielt ſich die Herſtellung von Steinzeug noch bis etwa 1725 in groſsem Schwunge. Das Material iſt ein ſehr hartes dunkelbraunes Steinzeug; die Formen ſind gewöhnlich weite cylindriſche Deckelkrüge und bauchige geſchweifte Kannen. Das Geſchirr iſt meiſt mit bunten Emailfarben verziert, die Ornamente theils eingepreſst, theils in Relief aufgelegt. Häufig ſind Darſtellungen der Kurfürſten, der Apoſtel, von Jagden in der Art des Virgil Solis u. ſ. f.

Beſonders erwähnenswerth unter der Zahl der hier vorhandenen Kreuſsener Krüge ſind: Krug mit Bärenjagd, Wappenſchild und Trinkſpruch von 1662. Drei Krüge mit Darſtellungen der zwölf Apoſtel; der eine mit Trinkſpruch von 1655, die anderen beiden von 1661 und 1689.

Die mittelalterliche Technik des Grubenſchmelzes (émail champlevé), welche darin beſteht, daſs in die Metallunterlage Vertiefungen für die einzelnen Farbenflächen eingeſtochen wurden, zwiſchen denen Metallſtreifen als Trennung ſtehen bleiben, iſt in der Sammlung vertreten durch zwei ſehr gut erhaltene cylindriſche Hoſtienbüchſen, deren Aufsenflächen mit kreisrunden Feldern, darin das Jeſuszeichen, in blau und weifsem Email, verziert ſind.

Gegen Ende des XV. Jahrhunderts ging man, vielleicht angeregt durch glaſirte Thonwaaren des Orients, und zwar zuerſt in Italien, dazu über, die Metallformen der zu emaillirenden Gegenſtände völlig mit einer gemalten Schmelzſchicht zu überdecken. Dieſe neue Art erreichte in Limoges ihre höchſte Ausbildung, und wir können mehrere Perioden der Entwickelung daſelbſt unterſcheiden.

Aus der erſten Periode, welche die Zeit von 1470 bis 1530 umfaſst, ſtammt eine Emailplatte (in Bronzerahmen) mit Darſtellung der Verkündigung. Die Umriſſe ſind mit dunkler Farbe kräftig gezeichnet und mit bunten ſchwach durchſcheinenden Schmelzfarben ausgefüllt. Die Lichter ſind mit Gold aufgeſetzt und die Schattirungen durch ſchwarze Striche hergeſtellt.

In der Blüthezeit, welche von 1530 bis 1580 dauert, wurde vorwiegend die Grifaille-Malerei gepflegt. Die Metallunterlage, meift Kupfer, wurde zunächft mit einer dunklen Schmelzfchicht überzogen und auf diefer wurde, je nach der Abfchattirung, eine dünnere oder dickere weifse Emailfchicht aufgetragen.

Dem Anfang diefer Periode mufs eine Emailplatte des Léonard Limofin, eines der Hauptmeifter, zugefchrieben werden, welche ein weibliches Bruftbild darftellt in fchwarzer Tracht auf blauem Grund. Ganz

Deutfches Steingut

befonders bemerkenswerth ift die überaus feine Ausführung des zarten Fleifchtones. Das Stück ift bezeichnet L. L.

Von ausgezeichneter Durchbildung ift eine viereckige Grifaille-Platte mit etwas Blau und Grün, Chriftus am Oelberg darftellend. Diefelbe ift eine Arbeit des fruchtbaren Künftlers Pierre Reymond (bez. P. R. 1543). Ein Gegenftück hierzu von demfelben Künftler ift der Judaskufs und die Gefangennahme Chrifti.

Vortrefflich gezeichnet ift auch die kleine Email-Platte mit dem heiligen Abendmahl; während die Köpfe in feinfter Grifaille-Malerei ausgeführt wurden, find die Gewänder durchweg in bunten Farben.

Von Jehan Limofin find zwei Schälchen vorhanden, in Sechspafsform, deren Randflächen innen mit grünem Blattwerk und bunten Blumen

auf weifsem Grund gemalt find. Auf dem fechseckigen Mittelfeld der einen Schale ift die Madonna mit dem Kinde, auf dem Mittelfelde der anderen Schale die Halbfigur eines Schäfers dargeftellt.

Eine gewiffe Gruppe von Emailarbeiten, welche wohl einen gemeinfamen Herftellungsort in Italien hatten, ift unter dem Namen »Venezianifches Email« bekannt; es ift aber nicht nachzuweifen, dafs fie gerade aus Venedig ftammen. Diefe Gefäfse und Geräthe, hauptfächlich Schalen, Kannen und Leuchter, zeigen die edlen Formen der Frührenaiffance, find in Kupfer getrieben und mit blauem, grünem, rothem, fchwarzem und weifsem Email überzogen; die Zeichnung ift gemuftert mit Goldornamenten in Form von kleinen Sternen, Rofetten und dergl. Eine fehr fchöne runde Schale diefer Art trägt in der gewölbten Mitte ein Wappenfchild in Roth und Gold. Die Randfläche mit gefchwungenen Kannelüren, umgeben von feinem goldgemalten Rankenwerk; die farbigen Emailflächen mit Sternchen gemuftert.

Eine kleinere runde Schale hat in der Mitte ein grünes Kreisfeld mit goldgemalter Rofette, umgeben von weifser Borte mit goldenen Ranken; die breite Randfläche ift blau emaillirt mit einem Mufter aus kleinen blauen Kreuzen.

Das weite Feld der Schmiedekunft ift in der Sammlung der Kaiferin, nach vielen Seiten hin, gut vertreten, ganz befonders bemerkenswerth aber find die Eifenarbeiten kleinerer Art, welche fich, wie auch hier, von jeher der befonderen Schätzung der Sammler erfreuten.

Von gröfseren Arbeiten in gefchmiedetem Eifen find zu erwähnen die an der Aufsenfeite des Schloffes befindlichen Laternen zum Theil italienifcher Herkunft, welche an weitausladenden Dreiecksträgern, gefüllt mit kunftvoll durchftecktem Rankenwerk, hängen. — Ferner im kleinen Speifefaal ein Kaminvorfetzer, auf dreifufsartigem niedrigen Geftell; das Gitterwerk ift durch kunftvolle Durchfchiebung des Eifens in geometrifchen Verfchlingungen und durch fchnörkelartige Voluten gebildet, das Ganze in reicher Weife belebt durch weitgefchlitztes fpitziges Akanthusblattwerk in freier Behandlung.

Vor Allem aber verdienen hervorgehoben zu werden die Arbeiten aus gefchnittenem Eifen, einer Technik, welche ungemein mühfam war und viel Gefchicklichkeit erforderte, aber gerade deswegen hauptfächlich gefchätzt wurde, wenn auch die Wirkung der aufgewendeten Mühe felten entfprach. Diefe Kunft blühte befonders in Nürnberg, und Gottfried Leygebe war der

berühmteſte Meiſter derſelben; von 1668 bis 1683 arbeitete er indeſſen in Berlin unter dem Groſsen Kurfürſten. In den Königlichen Sammlungen daſelbſt, auch in Schlofs Friedrichshof, ſind noch etliche Werke ihm zuzuſchreiben.

Von den hervorragendſten Arbeiten in Eiſenſchnitt ſeien hier erwähnt: Zwei Theile einer muſchelförmigen Doſe mit Darſtellungen von Ackerbau, Ausſaat und Ernte in reicher Landſchaft; Agraffe mit behelmtem Kopf in freiem Relief, von Rollwerk umgeben.

Von groſser Schönheit iſt ein Taſchenbügel in Trapezform von eiſengeſchnittener Arbeit mit Vergoldung; an den Seiten allegoriſche Figuren in ovalen Feldern, unten querovales Feld mit weiblichem Kopf zwiſchen liegenden Figuren. In den Ecken Fratzen mit Fruchtbündeln. Arbeit des XVI. Jahrhunderts.

In Eiſen getrieben iſt ein linealartiger Streifen mit einer Hirſchjagd, zu deren Seiten Rollwerk und Fruchtbündel. Ebenfalls XVI. Jahrhundert.

Die Schlüſſel bilden eine kleine, aber auserwählte Sammlung für ſich, darunter Stücke erſten Ranges; ſie gehören meiſtens der Renaiſſance- und Barockzeit an. Die früheſten haben noch gothiſirende Form, einen vierkantigen mit Ornament durchbrochenen Griff, und zwiſchen dieſem und dem Schlüſſelbart eine durchbrochen gearbeitete Roſettenſcheibe.

Bei den ſpäteren Schlüſſeln der Sammlung ſind die Griffe faſt durchweg in Eiſen geſchnitten, die Rohre meiſtens fein profilirt und von kantigem Querſchnitt, die Reifbeſatzung und der ſogenannte Mittelbruch der Bärte zierlich mit der Feile ausgearbeitet.

Die Schlüſſelgriffe ſind der Mehrzahl nach in durchbrochener Roſettenform, ſowohl aus ſchnörkelartigen Voluten, als auch aus durchſchlungenen Blattranken gebildet; andere mit durchbrochenem Namenszug.

Zu den vollendeten Werken der Kleinkunſt gehören zwei Schlüſſel franzöſiſcher Arbeit des XVI. Jahrhunderts, der eine am Griff mit zwei verſchlungenen Chimären mit bärtigen Köpfen, unten mit Bocksmaske und Volutenwerk; der andere Schlüſſelgriff mit zwei Chimären, Engelsköpfen und Krone.

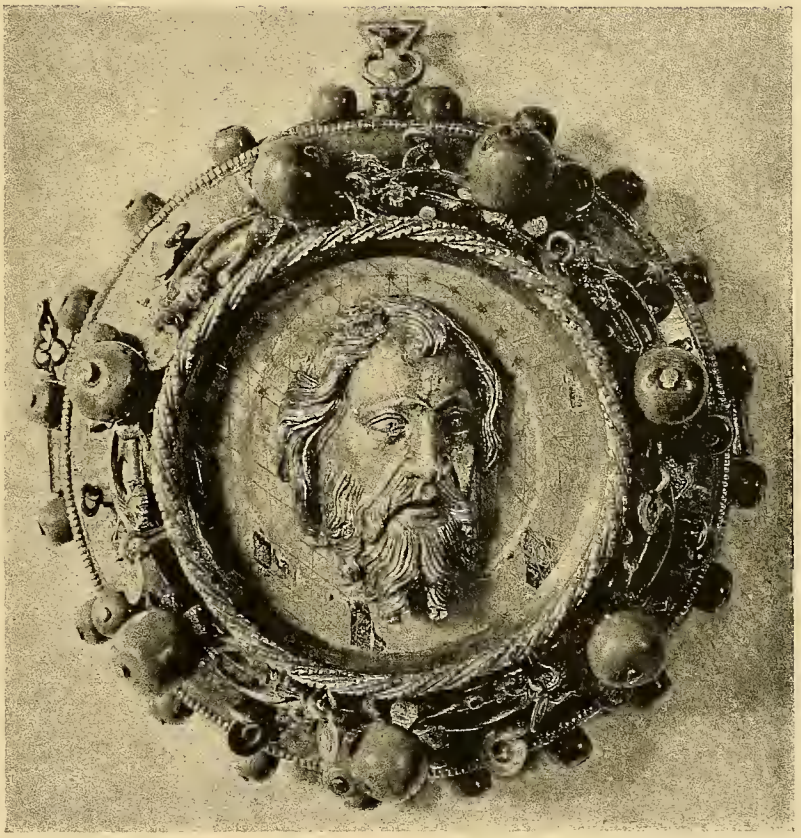
Seine Hauptanwendung fand das geſchnittene Eiſen für Waffen; beſonders für die kleineren Waffentheile wie Degengefäſse, Stichblätter, Parirſtangen, Knäufe u. s. w. hat es ganz vorzügliche Leiſtungen aufzuweiſen, und Künſtler allererſten Ranges wie Dürer, Holbein, Miehlich, Aldegrever, Burgkmayr lieferten die Entwürfe dazu.

ARBEITEN IN EISENSCHNITT DES XVI.—XVIII. JAHRHUNDERTS

DEGEN DES XVI. UND XVII. JAHRHUNDERTS

Ganz hervorragend fchön ift ein Degenftichblatt mit je drei Bruftbildern in Relief zu jeder Seite der Angel; aufsen herum ift das Stichblatt fchnurartig eingefafst und mit Fratzen und Adlern befetzt.

Ein wahres Meifterwerk ift das kleine Degengefäfs mit dem Reliefbruftbild eines Feldherrn, von zwei hockenden Männern gehalten; die Parirftange mit zwei Sphinxen. Vortrefflich gefchnitten ift auch ein Degenknopf mit Reliefköpfen.



Gothifche Schliefse, in Silber und Email gearbeitet

ZINNGERÄTHE

Weinkännchen. Sächſiſch, um 1560

Die Zinnkunſt, wenn man die kunſtgewerbliche Ausübung der Zinngieſserei kurz ſo bezeichnen will, iſt eine durch und durch deutſche Kunſt. Weder hat ſie es in anderen Ländern zu einer ähnlichen Entwickelung gebracht, noch auch iſt ſie in gleichem Maſse in den Bedürfniſskreis des bürgerlichen Lebens hereinbezogen worden; in Deutſchland hat ſie zuerſt ihre eigene Richtung eingeſchlagen.

Dazu hat im Weſentlichen die Entdeckung und Ausbeutung der erzgebirgiſchen Zinnerzlager beigetragen, deren gröſste Ergiebigkeit in das XV. und XVI. Jahrhundert fiel.

Vordem hatte das theuere Zinn in der Hauptſache doch nur die Stellung eines dienenden Stoffes, der ſeiner gefunden, d. h. ungiftigen Eigenſchaften wegen hauptsächlich nur im Wirthſchaftsbetriebe reicher Höfe und Klöſter Verwendung fand. Zur Werthſchätzung ſeiner ſchönen Eigenſchaften und zur Hervorhebung derſelben in kunſtvoller Ausführung kam es erſt, nachdem ein wohlhabend gewordenes Bürgerthum ſich ſicher wuſste, dem es in mancher Hinſicht zum Erſatz für die Edelmetalle gelten konnte. Solche Zeit fiel nun mit der Entwickelung des erzgebirgiſchen Zinn-

bergbaues zuſammen, deſſen raſch ſich ſteigernde Erträge zu freigebiger Verwendung aufforderten. Naturgemäſs zogen die dem Gewinnungsorte benachbarten Länder Böhmen, Sachſen, Bayern den erſten Vortheil davon.

In Böhmen waren es die Glockengieſser, welche als bedeutende Zinnconſumenten ſchon im XIV. Jahrhundert auch die Reinverarbeitung dieſes Metalles ſich beſonders angelegen ſein lieſsen. Heut noch finden ſich in den Kirchen des Landes Hunderte von oft mächtigen Taufbecken, welche durch Form und Ornamentik den Charakter ihrer Gieſsſtätte verrathen. Das anſtoſsende Schleſien bringt uns ſeine Zinnkunſt durch formenreiche, kunſtvoll gravirte Zunfthumpen in Erinnerung, von denen namentlich Breslau gute Beiſpiele geliefert hat. Am eigenartigſten und am reichſten aber entwickelte ſich der Charakter der Zinngieſserei in der alten Reichsſtadt Nürnberg; hier fand das Zinn den ſeiner Natur angemeſſenen Stil.

Die Gothik hatte für die Verzierung des Geräthes das Flachornament bevorzugt. Unſer Metall, welches in erſter Linie immer noch Gebrauchszwecken diente, war damit für die Decorirung der Oberfläche auf Gravirung oder Aetzung angewieſen, eine Verzierungsart, welche eine erſt herbeigeholte, nicht aus der Eigenart des Stoffes, eines Guſsmateriales, entſpringende war. Eine ſolche iſt das Relief, welches aber erſt in Aufnahme kommen konnte, als mit der Renaiſſance die ſtrenge Rückſichtnahme auf die Form ſich lockerte. Indem die Nürnberger Meiſter dasſelbe auf das Zinn übertrugen, machten ſie dieſes eigentlich erſt zum Kunſtmaterial, für deſſen Bearbeitung ſie nun auch mannigfache eigene Verfahren in Anwendung brachten.

So wurden, noch in Anlehnung an die Behandlung des Ornamentes im gothiſchen Stile, Guſsformen durch Aetzen in Kehlheimer Stein hergeſtellt oder auf beſondere Art in Holz geſchnitten, um das Relief flach, wie aus der Oberfläche heraus geätzt zu erlangen. In dieſer Weiſe ſind um die Mitte des XVI. Jahrhunderts eine groſse Reihe höchſt bedeutſamer Arbeiten geliefert worden: groſse Platten, Prunkſchalen, die ſich durch reiche, das Mittelfeld und den breiten Rand überziehende figürliche Darſtellungen mythologiſchen, allegoriſchen oder hiſtoriſchen Inhalts auszeichnen, bisweilen auch von einem der orientaliſchen Decorationsweiſe nachgebildeten Riemenornamente die Fläche bedeckt zeigen. Unter den Zinngieſsern, die in ſolcher Richtung geſchaffen haben, ſteht Nicolaus Horchummer obenan; er iſt in der Kaiſerlichen Sammlung durch einen kleinen ornamentirten Teller vertreten, der ſeine Provenienz durch den Stempel bekundet. Um eine mehr plaſtiſche Modellirung zu erzielen, wurden die Formen in Metall:

Kupfer, Rothguſs oder Eiſen geſchnitten, wofür unter den »Eisengrabern« Nürnbergs gute Kräfte genug vorhanden waren. Kaſpar Enderlein, ein Zinngieſser, der aber auch im Formenſchneiden geübt war, hat als einzig Genannter den Ruhm, der einer ganzen Klaſſe gebührt, eingeheimſt. Als Erſatz der geſchnittenen Formen ſind dann auch plakettenartige Modelle, wie ſie für die Goldſchmiede angefertigt wurden, von den Zinngieſsern auf Gefäſsen abgeformt worden.

Auf ſo verſchiedene Art ſind nun bis um die Mitte des XVII. Jahrhunderts unglaubliche Mengen kunſtvoller Prunkplatten, Teller, Schalen, Kannen und anderen Geräthes erzeugt und verbreitet worden. In den Gildenhäuſern, den Rathsſtuben, bei Schützengeſellſchaften u. ſ. w. ſammelten ſich reiche Beſtände davon an, in Bürgerhäuſern glänzte dasſelbe von der Kredenz oder, wie in Nürnberg, in der Prunkküche, welche die Frau des Hauſes gern ihren Gäſten zeigte; bei den Feſtſchieſsen bildete es die erſten Preiſe.

Temperantiaplatte von Franz Briot

Der Einfluſs Nürnbergs erſtreckte ſich natürlich auch auf das auswärtige Handwerk. Wir finden tüchtige Arbeiten aus Württemberg, dem Elſaſs, auch aus der Schweiz, Hervorragenderes aus Sachſen. Das zierliche Weinkännchen der Sammlung, deſſen Deckel und Leibung überziehende Decoration auf die Zeit um 1560 verweiſt, iſt ein gutes Beiſpiel ſächſiſcher Arbeit, ebenſo der getiefte Teller mit dem churſächſiſchen Wappen im Mittelfelde, der allerdings jüngeren Datums iſt. Nirgends jedoch hat die Zinnkunſt eine Richtung eingeſchlagen, die nicht von Nürnberg aus ſchon vorgezeichnet geweſen wäre.

Auch auſserhalb Deutſchlands nicht. Selbſt das ſchönſte aller in Zinn ausgeführten Werke, ja eins der feinſten Werke der Renaiſſance überhaupt, die ſogenannte Temperantiaplatte und Kanne, das wir ſeinem Stil, ſeiner

Erfindung und Ausführung nach gern der franzöſiſchen Kunſt zugeſtehen, rühmt wohl die franzöſiſche Medailleurkunſt, hat aber keinen Bezug zur franzöſiſchen Zinngieſserei. Denn dasſelbe iſt von einem deutſchen Fürſten — gewiſſermaſsen aus deutſchem Bedürfniſs heraus —, vom Herzog von Württemberg angeregt worden, der die Form dazu bei dem in der damals noch württembergiſchen Stadt Mömpelgard lebenden Franz Briot beſtellte. Letzterer hat dieſelbe, wie er auch ſonſt noch zu wiederholten Malen für ſeinen Landesherrn Medaillen geſchnitten hat, für dieſen ausgeführt und von ihm bezahlt erhalten. Die Abgüſſe aber ſind, wie die auf ihnen vorkommenden Stempel darthun, in verſchiedenen namentlich elſäſſiſchen Werkſtätten gemacht worden. Die erſten davon, ſo auch das hier abgebildete Exemplar, kennzeichnet auf der Rückſeite der Platte das Portraitmedaillon Briot's: »Sculpebat Franciscus Briot« umſchrieben. Die franzöſiſche Zinngieſserei, der Hauptſache nach mehr auf die Beſchaffung von Gebrauchsgegenſtänden gerichtet, verleugnet jedoch in dieſen nicht den feinen Geſchmack des Landes. Die in der Sammlung befindliche Wochenbettſchüſſel (Breikachel), auf dem Deckel drei Medaillons mit weiblichen Köpfen zwiſchen Landſchaften mit Liebesſcenen, läſst erkennen, daſs noch im XVIII. Jahrhundert reizende Dinge derart daſelbſt gearbeitet worden ſind.

Kanne zur Temperantiaplatte von Franz Briot

Neben der Reliefirung blieben natürlich Aetzung und Gravirung für die Verzierung der Zinngeräthe allezeit in Gebrauch, beſonders für ſolche Gegenſtände, denen damit beſondere Beziehung gegeben werden ſollte. Die ſternförmige Platte von 1649 mit den Darſtellungen eines Büchſenſchützen in zwölf verſchiedenen Tempis iſt ein Schieſspreis, den nach dem Zinnſtempel ein Züricher geſtiftet hat. Beſonders bemerkenswerth ihrer Gravirung wegen iſt aber die dreifüſsige Tortenplatte mit der Darſtellung der Geſchichte des Jonas in der Mitte und ſechs Medaillons am Rande (Geſchichte des verlorenen Sohnes) zwiſchen Fül-

lungen mit Thierbildern in zierlichem Laubwerk (Anfang des XVII. Jahrhunderts).

Aufser diefen decorirten Gegenftänden umfafst die Sammlung noch eine gute Zahl formfchöner Gefäfse, zumeift aus dem XVII. Jahrhundert: Fontainen, Wochenbettfchüffeln, Kühlbecken, Krüge und Kannen verfchiedener Geftalt, darunter eine grofse Zunftkanne der Schmiede von 1690.

Mit dem XVII. Jahrhundert hört zugleich auch die gute Zeit der Zinnkunft auf. Fayencen und Porzellan treten in den Vordergrund und nur das Rokoko giebt dem Zinn noch einmal Gelegenheit, in der Gefäfskunft eine Rolle zu fpielen. In feiner Bildfamkeit wie gefchaffen für die ausfchweifendften Formen, kam es dem auf das Pompöfe gerichteten Gefchmacke ebenfowohl durch den feinen Oberflächenglanz entgegen. Aus diefer Periode haben fich denn auch noch fchöne Zinngefäfse erhalten.

Wo aber find die alten Schätze hin — die grofsen Beftände mit den Arbeiten der guten deutfchen Zinnkunft? — Verfchwunden und fo gut wie nichts ift davon uns überkommen; ja man kann heut zu Tage weit mehr Stücke beffer altitalienifcher Majoliken zählen als guten alten Zinnes. Die leichte Umfchmelzbarkeit des werthvollen Materiales hat es verfchuldet, dafs in Zeiten veränderten Gefchmackes dem »heimlichen Zinngiefser«, der mit zwei, drei Löffel- und Tellerformen unbefugt von Hof zu Hofe zog, das ererbte Gut vom Unverftande übergeben wurde. Er hat wie der Tod gemäht!

Engel als Leuchterhalter
Bronze, vergoldet
Niederrheinifche Arbeit um 1500

PORZELLAN

Pantalone. Figur aus brauner Böttgermaſſe, bemalt und glaſirt

Ein genialer jugendlicher Experimentator flieht aus ſeiner Heimat, weil er in den gefährlichen Ruf, Gold machen zu können gekommen iſt. Er wird von dem luxusliebenden Herrn des Nachbarlandes aufgegriffen und unter dem Vorwand des Schutzes in feſtem Gewahrſam gehalten. Er ſoll ſeine Kunſt zeigen und den Fürſten von ſeinen Schulden befreien. Ein Ausweg muſs erſonnen werden. Gold kann er nicht machen. In bewuſstem Suchen findet er die Herſtellung des Porzellans, und der Fürſt iſt vollauf befriedigt.

Unter ſo glücklichen Auſpicien hat die europäiſche Porzellanfabrikation im Anfang des vorigen Jahrhunderts begonnen, und faſt ein Jahrhundert lang iſt ihren Producten jene höchſte Werthſchätzung erhalten geblieben, eine Werthſchätzung, die ſich aus dem Charakter dieſer Zeit ſo leicht erklärt, daſs eine Darlegung im Einzelnen unſeren Ohren faſt banal klingt. Und ebenſo ſelbſtverſtändlich iſt es, daſs in einem Hauſe wie Schloſs Friedrichshof dieſem Material ſowohl für die Decoration der Räume, als innerhalb der Sammlungen ſelbſt nur eine ſehr beſcheidene Rolle zugewieſen iſt. Nur an einigen Stellen, z. B. im kleinen Speiſeſaal, iſt es beim Schmuck der Wände herangezogen, nur eine kleine Anzahl charakteriſtiſcher Stücke, aus den Fabriken von Meiſsen und Berlin ſtammend, vertritt es in den Sammlungen.

Es iſt eine alte Gewohnheit, bei der Beſprechung des europäiſchen Porzellans mit keramiſchen Producten zu beginnen, die weder in ihrer äuſseren Erſcheinung noch in ihrer Maſſe in Wirklichkeit etwas mit dem Porzellan zu thun haben, die vielmehr dem Steingut zuzurechnen ſind.

Ich meine die braune Böttgerwaare. Der Name erklärt diese Gewohnheit und läfst sie berechtigt erscheinen. Es war die erste Etappe auf dem Wege, der Böttger dann zu der Herstellung jener weifsen und durchscheinenden Masse führte, die in jeglicher Hinsicht dem ostasiatischen Producte gleichkam.

Von diesen Incunabeln der Meifsner Fabrik beherbergt Schlofs Friedrichshof ein Stück allerersten Ranges, das auf der Berliner Rokoko-Ausstellung im Jahre 1892 das allgemeine Interesse wachrief und sogar zu einer gewissen Polemik den Anlafs bot. Es ist ein braunes, ungewöhnlich grofses Gefäfs, von einfacher, rundlicher Form. Der Körper ist umwunden von einer höchst naturalistisch gehaltenen, scharf gearbeiteten Weinranke, um den Hals ist ein Kranz von palmettenartigen Blättern gelegt, der Griff des einfachen Deckels ist astartig gestaltet. Schwache Spuren von Vergoldung sind noch in den Blattadern zu erkennen. Wie hoch man im vorigen Jahrhundert dies Gefäfs schätzte, zeigt seine etwa aus den vierziger Jahren stammende, reiche und überaus geschmackvolle französische Rokoko-Montirung aus vergoldeter Bronze. Haben wir es hier wirklich mit einem europäischen Product zu thun oder ist es den ostasiatischen Erzeugnissen der gleichen Gattung zuzuzählen? Ein sehr ähnliches kleineres Stück, eine Theekanne, ebenfalls von einer Weinranke umwunden, mit ähnlichem Deckel, mit der gleichen Art der Vergoldung befindet sich im Dresdner Johanneum unter dem angeblichen Nachlasse Böttger's. Ein besserer Anhaltspunkt als dieses schwache historische Document — denn diese Theekanne könnte trotz der Tradition nicht-europäischer Herkunft sein — ist die Ornamentik unseres Stückes selbst, vor Allem der Blätterstaum am oberen Rande.

Gefäfs aus brauner Böttgermasse, mit vergoldeter Bronze montirt

Auch zu figürlichen Darstellungen hat man jene braune Masse in der sächsischen Fabrik benutzt. Ein Beispiel hierfür ist in der Sammlung eine etwa zehn Centimeter hohe Statuette August's des Starken, die mit einer fast metallischen Schärfe der Formen gearbeitet ist. Man hat diese Figur mit der Ueberlieferung zusammengebracht, dafs Böttger in seiner letzten Lebenszeit die Modellirung eines Schachspiels begonnen habe.

Intereſſanter noch als diefe Figur iſt eine zweite, etwas gröſsere. Eine Perſon der italienifchen Komödie — Pantalone nach der Tracht wohl — wird uns hier vorgeführt. Bis auf den glaſirten Mantel iſt die Figur in naturaliſtifcher Weife mit Oelfarbe bemalt. Sie gehört eng zuſammen mit einer anderen Figur der gleichen Gattung, aus gleicher Maſſe und mit entſprechender Bemalung, die mit der Spitzner'fchen Sammlung vor wenigen Jahren in das Dresdner Johanneum gelangte, übertrifft ſie aber an Güte um ein Bedeutendes. Trotzdem bleibt auch der reizvollen Statuette in Schlofs Friedrichshof gegenüber der Zweifel beſtehen, den von Seidlitz ausgeſprochen hat, ob wir es hier mit einem Producte der Meifsner Fabrik zu thun haben.

Es dauerte eine geraume Zeit, bis für das Porzellan die Formenſprache gefunden war, die dem Wefen des Materials am beſten entſprach und in der feine anmuthigſten Schöpfungen entſtehen ſollten. Die Rokokoperiode der Meifsner Fabrik liegt zu einer Zeit, in der man in der Heimat des Rokokos bereits begann, ſich leife von ihm abzuwenden. Betrachten wir z. B. drei grofse Vaſen, die in den oberen Räumen von Schlofs Friedrichshof ihre Aufſtellung gefunden haben (vergl. die Tafelabbildung des Braunſchweiger Schrankes). Sie gehören der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts an. Das Mittelſtück iſt in Urnenform, die beiden Seitenſtücke ſind in Baluſterform. Die einfachen Hauptformen oſtaſiatifcher Keramik benutzte man ſo in der erſten Zeit europäifcher Fabrikation. Jene Urne iſt mit zwei Henkeln verſehen, die in ihrer Geſtaltung und in der Schärfe der Ornamente wie aus Silber getrieben ausſehen. Sie erinnern uns an jene Periode der Meifsner Manufactur, in der man ſich, Formen entlehnend, der Silberſchmiedekunſt zuwandte, jene Periode, in der in den dreifsiger Jahren das Sulkowski-Service und das Brühl'ſche Schwanen-Service als herrlichſte Erzeugniſſe entſtanden.

Dann um die Mitte des Jahrhunderts hielt das Rokoko ſeinen Einzug in Meifsen, und nun entſtanden alle jene reizvollen Porzellane, in denen von den kleinſten Nippes bis zu den ſich hoch emporbauenden Tafelaufſätzen das graziöſe Material und die capriziöſe Form des Rocaille ſich in ſchönſter Weiſe vereinigten.

Und gleicher Natur war die figürliche Plaſtik. Noch nicht hatte man vergeſſen, welcher Unterſchied trotz einer gewiſſen Aehnlichkeit der Erſcheinung zwiſchen dem zerbrechlichen Porzellan und dem viele Jahrhunderte überdauernden Marmor iſt, noch nicht verſuchte man wie in der folgenden Periode auf dem Kothurn ernſt genommener antiker Kunſt ein-

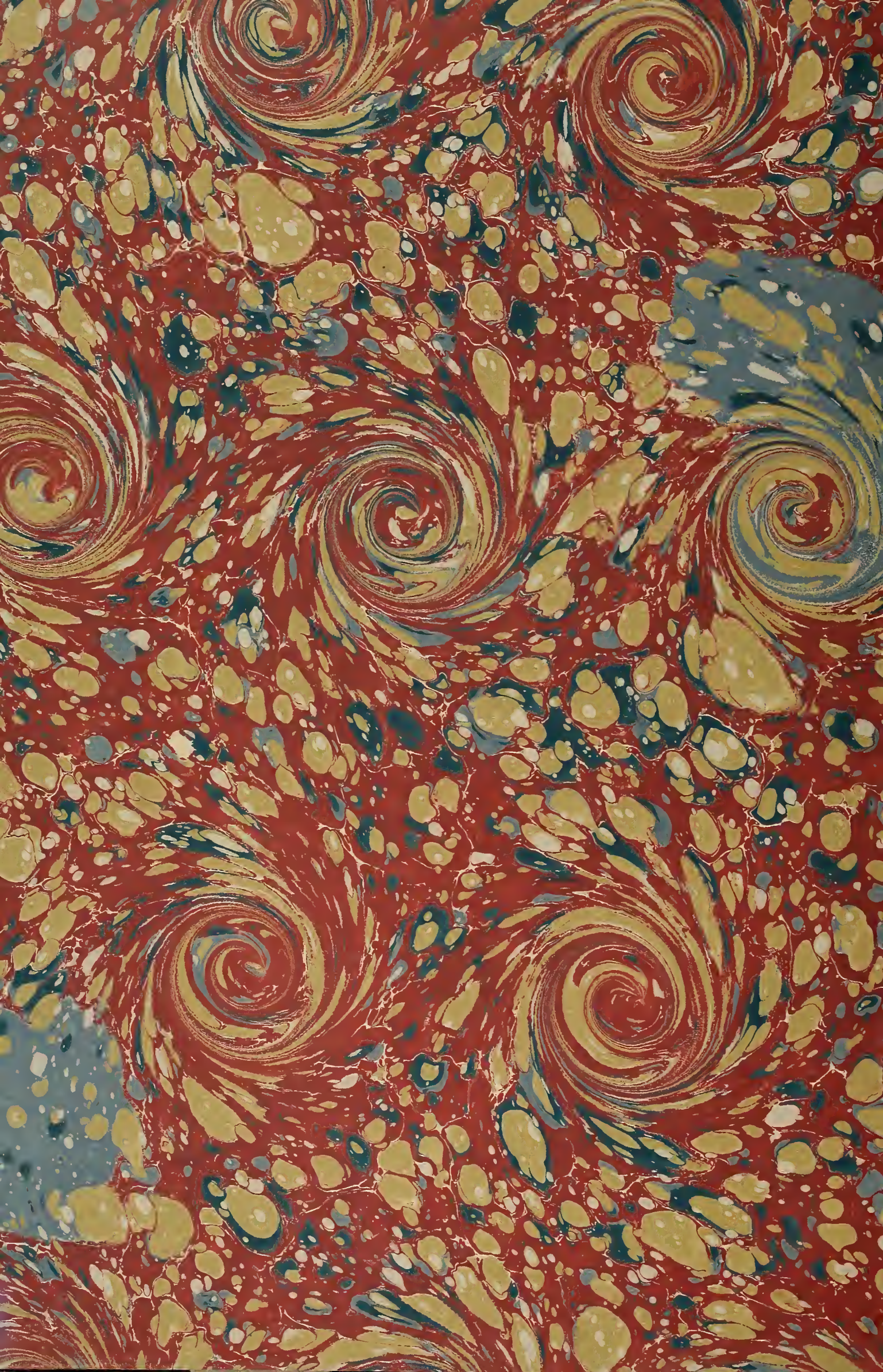
herzuſchreiten, noch ſind dieſe reizenden Gottheiten ebenſo weit vom antiken Olymp entfernt, wie dieſe liebenswürdigen, am liebſten im Tanzſchritt einherſchreitenden Damen und Herren von den Mühſalen unſerer Erde.

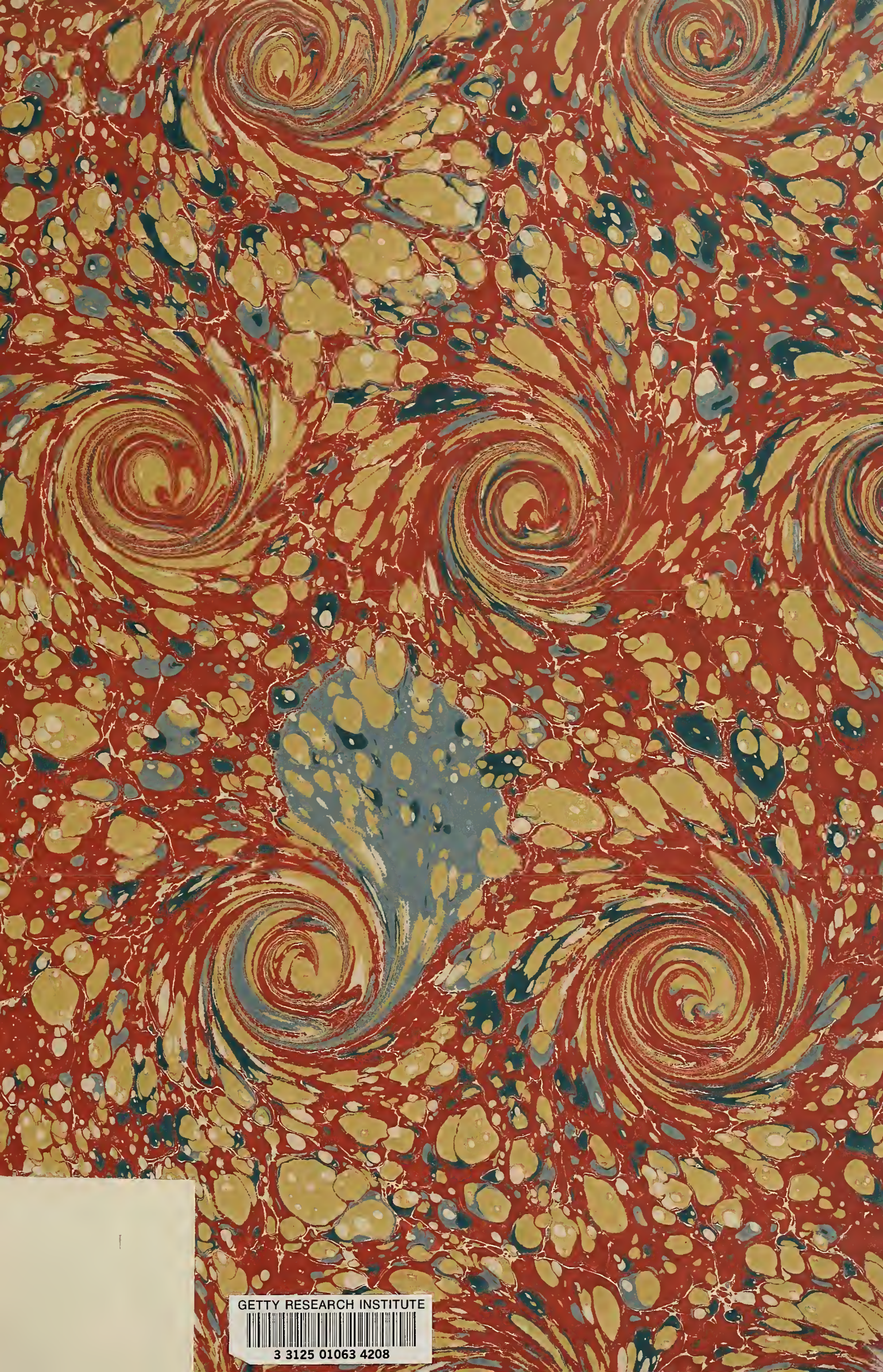
Da ſitzt Bacchus, hoch einen Becher ſchwingend, auf dem Faſs, umgeben von weinluſtigen Putten (vergl. die auf der Tafel abgebildete Gruppe). Es iſt eine Gruppe aus der beſten Zeit der Manufactur, eines Clodion würdig. In der naturaliſtiſchen Wiedergabe des nackten Körpers, in deſſen Bemalung iſt hier gerade bis zur Grenze des dem Material Entſprechenden gegangen. Mit Recht war diese Gruppe beim Publicum überaus beliebt und entſtand ſo in mehreren Redactionen, einer kleineren aus einem Stücke, einer gröſseren aus verſchiedenen Stücken. Die Art dieſer gröſseren Redaction, insbeſondere die Bearbeitung der hinteren Seite, läſst es wahrſcheinlich erſcheinen, daſs ſie als Theil eines Tafelaufſatzes beabſichtigt war. Derartiger Tafelaufſätze ſind uns noch manche erhalten. Von einem der bekannteſten ſtammen zwei der auf der Tafel abgebildeten Figuren. Der Winter als ein Mann, der ſich die Hände wärmt, der Sommer als eine Frau mit Sichel und Aehren. Der ganze Aufſatz war ſo arrangirt: in der Mitte über einer mit Muſchelwerk verzierten Platte wuchs baumartig der Träger eines Fruchtkorbs empor, während auf der Platte ſelbſt vier kleine vaſenförmige für Pfeffer, Salz u. s. w. bestimmte Gefäſse ihren Platz fanden, die von vier, die Jahreszeiten ſymboliſirenden Figuren gehalten wurden.

Bis zu der Mitte des Jahrhunderts war Meiſsen ohne ſtärker in's Gewicht fallende Nebenbuhlerſchaft geblieben, dann aber in den vierziger und beſonders in den fünfziger Jahren entſtanden in verſchiedenen Orten Deutſchlands Manufacturen, deren Leiſtungsfähigkeit mitunter der von Meiſsen gleichkam. Die Kriegszeiten brachten es mit ſich, daſs in Berlin wenigſtens eine Königliche Manufactur erſt etwas ſpäter — erſt nach dem Frieden von Hubertusburg — entſtand. Auf unſerer Tafel iſt, als Pendant zu jener Bacchusgruppe, eine Berliner Gruppe etwa aus den ſiebziger Jahren abgebildet: über einem Rokoko-Sockel iſt eine anmuthige Nymphe gelagert, neben ihr ſitzt ein Putto verkehrt auf einer Ziege. Die Gruppe iſt höchſt liebenswürdig, aber wir müſſen geſtehen, ſie iſt ein Plagiat, die nicht ganz verſtändniſsvolle Nachbildung eines Meiſsner Modells mit Umkehrung des Puttos. Aber wie man überall bemüht war, aus Meiſsen die techniſchen und künſtleriſchen Kräfte zu erhalten, ſo ſchreckte man auch nicht davor zurück, ſich mitunter allzu genau an die Erzeugniſſe der groſsen Lehrmeiſterin anzulehnen. Doch die Berliner Manufactur konnte in ſchneller Entwickelung bald genug ſtolz ſein auf das, was ſie aus eigener Kraft her-

vorbrachte. Es liegt dies zum grofsen Theil auf einem Gebiete, das wir aufserhalb unferer Betrachtung laffen mufsten, auf dem Gebiete des malerifchen Decors. Aber auch in figürlicher Beziehung befafs fie genügend gefchickte Modelleure fowohl in den fiebziger und achtziger Jahren — aus diefer Zeit ftammt die Gruppe der drei Grazien auf unferer Tafel — als auch in der folgenden Zeit, in der felbft ein Schadow mehrere Modelle lieferte.

Reichsdruckerei
Berlin





GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01063 4208